جون كوين

بناء لغة الشعر

ترجمة وتقديم وتعليق
الدكتور أحمد درويش

دار المعارف



هذا الكتاب

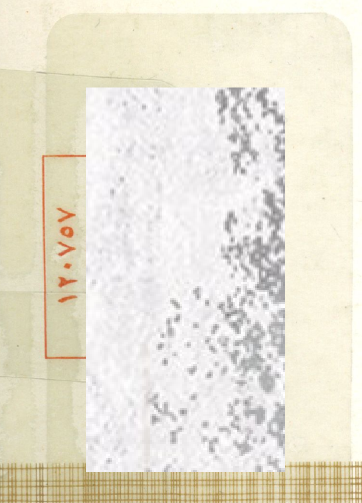
ازدهار الترجمة الأدبية الجديدة سمة مهدت لازدهار الفكر وصاحبته . فكانت سببا ونتيجة له فى الأدب العربى الوسيط والحديث .

والترجمة الجديدة من شأنها أن تقدم طاقة حيوية تخصب خلايا التفكير وتنعشها وتضيف إليها من الروافد النقية ما يجعلها تتجدد وتتكاثر وتزدهر .

ومن هذا السبيل .. غنى الأدب العربى الحديث بترجمات أحمد لطفى السيد وخليل مطران وطه حسين والزيات والمازنى وعبد الرحمن صدقى ورامى والسباعى وغيرهم من الرواد الذين أحسنوا الأداء بقدر ماأحسنوا الاستقبال .

ثم خلف من بعدهم خلف أضاعوا ذلك كله . فأصبح النص المترجم معرضا لعجمة تتعثر خلالها الكلمات وتتدابر التراكيب ولايستفيد الفكر الصحيح منه شيئا إلا كما تستفيد دماء الجسد من كتل الدهون والأوشاب التى تستعصى على الذوبان والتمثل .

وهذه الترجمة تحاول أن تسترشد بمنهج الرواد فى دقة الاستقبال وحتى الأداء لكى تنقل إلى القارىء العربى المناخ الحقيقى للنقاش الدائر حول واحدة من أهم القضايا الأدبية ، وهى الخصائص « العلمية » للغة الشعر التى تفترق بها عن لغة النثر .



جون كوين

بناء لغة الشعر

ترجمة وتقديم وتعليق

الدكتور احمد درويش

الطبعة الثالثة

١٩٩٣



دار المعارف

هذه هى الترجمة الكاملة لكتاب

Structure du Langage Poétique
Jean Cohen
Paris - Flammarion - 1966

تصميم الغلاف : منال بدران

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج . م . ع .

مقدمة الطبعة الثالثة

صدرت الطبعة الأولى من هذه الترجمة "لبناء لغة الشعر" في أوائل عام ١٩٨٥ وكنت قد انتهيت منها في العام السابق عليه ، بعد معايشة طويلة للنص الأصلي أشرت إليها في مقدمة الطبعة الأولى ، واستقبلت تلك الطبعة بكثير من الاهتمام في أوساط النقاد والدارسين والمهتمين بالحياة الأدبية ، وهو اهتمام يعود جانب كبير منه – فيما اعتقد إلى أهمية المؤلف وشهرة كتابه الذي كان قد ترجم من قبل إلى كثير من اللغات الحية كالانجليزية والأسبانية والألمانية ، ويعود جانب آخر إلى حسن الظن الذي أبداه بعض قارئي الترجمة ورأوا من خلاله إمكانية عقد صلة مجدية في غير كثير من الجهد بين القارىء والنص في ترجمته العربية .

وأتيح لي في صيف ١٩٨٥ أن أسافر إلى باريس لأحضر المؤتمر الدولي للأدب المقارن ، والتقيت بمولف الكتاب "جون كوين" وقدمت له نسخة من الترجمة العربية فتلقاها ممتنا في صمت ، غير أنه لم تمض عدة أسابيع على عودتي إلى القاهرة ، حتى تلقيت منه رسالة "امتنان ورضا" بعد أن عرض نسخة الترجمة العربية على صديق مغربي له يعمل أستاذا للأدب الفرنسي بجامعة الرباط ، فقدم له من الثناء على الترجمة ما جعله يسارع بالكتابة إلي .

غير أن أكثر ما أثار الرضا في نفسي ، هو أن مادة الكتاب ، بدأت تأخذ طريقها إلى أقلام الباحثين والكتاب في مجال الدراسات النقدية ، وسواء كان التناول موافقة أو تعديلا أو مناقشة أو معارضة ، فقد أصبحت النظرية التي قام عليها الكتاب "متداولة" بين أيدي الباحثين في العالم العربي .

ونفدت الطبعة الأولى ، وصدرت طبعة ثانية فى سلسلة "كتابات نقدية" عن الهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة فى سنة ١٩٩٠ ، ثم نفدت الطبعة الثانية وأود أن أشير اليوم ، وأنا أقدم الطبعة الثالثة ، بكثير من التقدير لترجمة عربية ثانية صدرت لهذا الكتاب ، بعد صدور الطبعة الأولى من ترجمتنا بنحو عام ، وهذه الترجمة هى التى تحمل عنوان "بنية اللغة الشعرية" لجان كوهن ، وقد ترجمها محمد الولى ومحمد العمرى ، وصدرت عن دار توبقال للنشر بالمغرب سنة ١٩٨٦ .

والواقع أن حجم المعاناة والجهد الذى بذلتهُ فى الترجمة ، ودرجة عدم الرضا التى كنت أحس بها فى بعض الأحيان ، ومازلت أحس بها ، تجاه النص العربى الذى اقترحه ، ومدى قدرته على توصيل دقائق النص الفرنسى إلى القارىء المتخصص ، دفعنى هذا كله إلى التلهف على قراءة الترجمة الجديدة أملا أن أجد فيها حلا لبعض الصعوبات التى واجهتنى فى هذا المجال ، وكان أولها صعوبة بعض المصطلحات ، ومنها المصطلح الرئيسى الذى يحكم النظرية التى يتبناها الكتاب ، ومؤداها أن الشعر Ecart بالقياس إلى النثر ، والترجمة الحرفية لهذا المصطلح هى "انحراف" وهى ترجمة فضلت عليها مصطلح "مجاوزة" وشرحت أسباب ذلك فى هوامش ترجمتى ، ولان هذا المصطلح يتردد فى معظم صفحات الكتاب فقد حرصت على التأنى قبل أن اختار معادلا له بالعربية ، وعندما طالعت الترجمة الثانية ، وجدت أنها اختارت مصطلح "انزياح" فالشعر "انزياح" بالقياس إلى النثر ولا أدرى ما هى الدلالات الجانبية لمثل هذه الكلمة فى لهجات بعض مناطق الشمال الأفريقى ، ولكن أول ظلال لها قد ترد على الذهنى لدى القارىء ، فيما اعتقد ، ترتبط بانزياح الهم عن القلب أو ما شابه ذلك .

وربما كان التساؤل حول ما تثيره كلمة ما ، أو جملة ما في الذهن ، نابعا من المبدأ الذى أشار إليه مؤلف هذا الكتاب إشارة سريعة ، ولكنها ذات دلالة عميقة ، وهو مبدأ يتصل بجوهر الترجمة ومعناها الحقيقى ويقول "الترجمة معناها أن نعطى للمحتوى الواحد تعبيرين مختلفين ، والمترجم يتدخل فى دائرة الاتصال على النحو التالى :

المرسل ← الرسالة الثانية ← الرسالة الأولى ← المترجم ← المستقبل والترجمة تتم عندما تتطابق الرسالة الثانية مع الرسالة الأولى من الناحية المعنوية أى إذا كانت المعلومة المنقولة واحدة أ . هـ . والحكم بتطابق الرسالتين معناه أن ترتسم فى ذهنى القارىء العربى مثلا من خلال قراءته للترجمة ، صورة مماثلة للصورة التى ارتسمت فى ذهن القارىء الفرنسى من خلال قراءته للنص الأصلى ، ولكى يتحقق ذلك فلابد أن يبذل المترجم جهدا كبيرا خاصة فى ترجمة نصوص ذات طبيعة خاصة فى بنائها اللغوى ، فلا يكفى مثلا أن يترجم "المعنى" وإنما عليه أن يترجم كذلك طريقة صياغة المعنى أو "شكل المعنى" من خلال اختيار التركيب الملائم ، الذى يستطيع أن ينقل فى اللغة المترجم إليها ، درجات المعنى فى اللغة المنقول منها .

وقد نتساءل على ضوء هذا ، بعيدا عن فكرة المصطلح المفرد : لمن نترجم نصا فرنسيا مثلا ؟ ويبدو أن الاجابة : لمن لا يستطيع قراءة هذا النص فى لغته الأصلية . وإذا كان الأمر كذلك ، فما معنى أن تسوق الترجمة "المغربية" معظم النصوص الشعرية التى تدور حولها الدراسة ، تسوقها باللغة الفرنسية ، دون أن تقدم لها أى ترجمة مقترحة ، ثم تترجم تعليق الدراسة على هذه النصوص ؟ وما الذى يفهمه القارىء العربى حين تقول له الترجمة مثلا (٣١) .

"خطا ريمون كينو خطوة فى هذا الطريق معتمدا على طريقته الذكية فى تناظر المصوتات القائمة على إعطاء البيت الشعرى مقابلا صوتيا ، مكونا من المصوتات فحسب ، فبيت ملارمى :

Le vierge, Le vivace et le bel aujourd'hui

يعطى فى هذه الحالة :

Le liege, Le titannce et le sel aujaurd'hui

والتجربة فيما يبدو لنا حاسمة" أ هـ

أى تجربة وأى حسم ؟ ولمن تبدو التجربة حاسمة : للمترجم أو للقارئ ؟ ولماذا ترك النص – وكثير غيره – دون ترجمة ، ودون اقتراح نص مواز فى الهامش لكى يشترك القارىء العربى فى الحوار ؟ إن الأمر يصل مداه فى هذه النقطة عندما يقدم "المترجمان" نصا من "الشعر العربى" أورده بالمؤلف ، باللغة الفرنسية دون أى محاولة لاقتراح ترجمة له (ص ١٦٦) مع أن التعليق الذى يأتى بعد النص مباشرة يعتمد فى كل تفاصيله ، على فهم معنى النص ، ولهذا النص بالذات قصة أوردناها فى مقدمة الطبعة الأولى ، وأشرنا إلى أن نقاشنا مع المؤلف ، قادنا إلى أن هذا النص فى الواقع ليس عربيا وإنما هو "شرقى" وقد وعد المؤلف بتصويب العبارة فى طبعاته التالية .

فى مرات أخرى يثبت المترجمان النص العربى المقترح لترجمة أبيات من الشعر الفرنسى تدور حولها الدراسة ، ولكن الترجمة المقترحة لا تضع القارىء فى صلب القضية التى قد تدور حولها فكرة رئيسية أو فصل كامل ، أو لا تلتفت إلى المفارقة التى يريد المؤلف ايرادها ، ومثال ذلك ما حدث فى بداية الحديث عن القافية حيث يرد فى الترجمة (ص ٧٣) : "ومن

المفارقات أن يعيب فيرلين القافية بأبيات مطردة التقفية :

يا من سيذكر عيوب القافية !

أى طفل أصم أو أى زنجى مجنون

صاغ هذا الحلى الرخيص

برنين أجوف ، ينكشف زيفه عند الاختبار " أ . هـ

وعند قراءة هذه الترجمة لا يجد القارىء أبياتا مطردة التقفية ، ولا يجد المفارقة التى أراد المؤلف أن يثبتها ، بل ولا يجد - وتلك مفارقة أخرى . النص الفرنسى مثبتا هنا ، مع أنه كان الأولى أن يرد فى هذه المرة لكى يستدل منه من يريد أن يستدل على خصائص النص فى لغته الأصلية ، ما دام لم يجده فى النص المترجم .

وعندما يتصل الأمر بخصائص صوتية دقيقة فى النص الشعرى الفرنسى ، فإن المترجمين يتركان القارىء وحده يستخلص ما يشاء كما جاء فى ص (٨٢) :

"فاللغات التى لا تستعمل القافية تتوسع فى استعمال الجناس ، وقد استعمله الشعراء الفرنسيون جميعا ، ومنه أمثلة مشهورة :

Pour qui sont Ces serpents qui sifflent sur nos tétes.

ولا نجد مع ذلك فى هذا البيت غير خمسة فونيمات متجانسة من مجموع تسع وعشرين وهو رقم تجاوزه فاليرى كثيرا فى بيته التالى :

Vous me Le murmurez rameures et rumeurs

إذ يتجانس فيه 15 فونيما من مجموع 23 فيظهر فيه الصوت r ست مرات و m خمس مرات و u أربع مرات " أ . هـ

وعلى قارىء الترجمة العربية أن يكون على معرفة جيدة باللغة الفرنسية لكى يستطيع استيعاب فقرة كالفقرة السابقة ، ولعله لو كان على معرفة بالفرنسية لما كان فى حاجة إلى قراءة الترجمة أصلا .

اننى لا أريد أن أشير إلى مفردات لغة الترجمة نفسها التى تبدو أحيانا غريبة بعض الشىء مثل اختيار كلمة "الكشمس" للتعبير عن العناقيد (ص ١٧٦) أو الحديث عن الصوت "الملثوغ" بدلا من المنغم (ص ٢٨) ولا عن حاجة بعض الكلمات فى أطراف الجمل إلى خيوط أوثق تربط بين متنافراتها ، ولا أريد بأية حال أن يكون حديثى عن ترجمة ظهرت بعد ترجمتى مشوبا بالانتقاص من قدرها ، ولكننى فقط أردت أن أبين للقارىء مدى الصعوبة التى تقابل المترجم لنص أدبى ذى طبيعة خاصة من ناحية ومدى الحاجة إلى بذل مزيد من الجهد ، نتجاوز من خلاله نقطة استيعاب النص فى لغته الأصلية إلى نقطة محاولة الوصول إلى معادل لغوى فى النص المترجم ، يثير فى ذهن القارىء الجاد ، قضايا مماثلة لما أثارها النص الأصلى لدى قارئه ، وذلك هدف يستحق فى سبيل الوصول إليه أن تتعدد الترجمات للنصوص الجيدة ، وأن تكثر المناقشات الصريحة حول درجة الإفادة مما نقرأ ، فليست الترجمة فى حالة ثقافة كثقافتنا ، ضربا من الرفاهية ، ولالونا من التشدق ، وإنما هى ضرورة حياة ، والله الموفق ،

احمد درويش

القاهرة – المهندسين فى ١٦ / ٩ / ١٩٩٢

Université PARIS I Panthéon-Sorbonne - U.E|R D'ARTS PLASTIQUES ET SCIENCES DE L'ART
47, rue des Bergers, 75740 - PARIS Cédex 15 - tél : 554.97.24 - postes 302-303

Paris le 19/11/85

Cher Monsieur Darwich

J'ai confié votre traduction à un collègue, M. Bounfour, professeur de littérature Française à l'Université de Rabat, qui est à Paris pour un an. Il m'a dit avoir trouvé votre traduction « remarquable ». Il suggère seulement, en cas de 2e tirage, d'y joindre un glossaire des termes techniques. Il assure d'autre part que cette traduction aurait un gros succès au Maroc où l'intérêt pour la poésie est de plus en plus vif.

J'espère avoir l'occasion de vous revoir et vous adresse mes sincères amitiés

Jean Cotten

مقدمة الطبعة الأولى

هذا كتاب عايشته سنوات متتالية ، وقرأته على مستويات مختلفة من القراءة ، ثم أتيح لى أن التقى بمؤلفه مرارا وأن أناقش معه كثيرا من أفكاره القيمة وأن ترتبط فى ذهنى كثير من قضاياه بقضايا مماثلة فى الشعر العربى وأن يدفعنى كل ذلك إلى ترجمته للعربية .

قرأت عنه فى بادىء الأمر حين كنت أتعرف أفكار النقاد الفرنسيين المعاصرين ، فلم أجد أحدا تعرض للنقد اللغوى ، أو للبنائية ، أو لتطبيق «المناهج العلمية» السائدة فى فروع المعرفة الإنسانية الأخرى ، على الشعر إلا أشار إلى «بناء لغة الشعر» ثم سعيت إلى الكتاب فقلبته بادىء الأمر بغية استكشاف النقاط التى كنت أعنى بها فى بحوث لى آنذاك والتى تستحق وقفة متأنية أمامها ، ولكن ذلك التقليب كشف لى أننى أمام كتاب متميز ينبغى ألا يؤخذ مجزءا وألا ينظر فيه على عجل ، فعدت إليه مرة ومرات ، وحاولت أن أفهم منه أولا شيئا عن هذه النظرية البنائية الغامضة التى كان يجرى تقديمها إلينا دائما فى صورة تتشابك فيها الخطوط والرسوم والبيانات والاحصاءات والعبارات البعيدة التى تتحرك فى دروب مجردة يكل الذهن عادة عن متابعة السير فيها ، فيعود من منتصف الطريق متعبا مشبعا بمحاولات مجهضة تقنع من الاستكشاف بصورة غائمة الأبعاد ، ولابد من القول هنا بأن هذا اللون من الكتابة عن البنائية لا يشيع فيما يكتب عنها بالعربية أو يترجم إليها فحسب ، ولكنه يشيع كذلك فى اللغات الأجنبية التى نشأ فيها هذا المذهب والتى قد يعثر القارىء فيها على كتاب صغير يريد أن يبسط فكرة هذا المذهب للقارىء العادى فإذا بالكتاب المبسط شديد التكثيف بعيد المنال . وقد يعثر القارىء فى المقابل على كتاب مفصل يتناول جوانب مختلفة من المذهب البنائى ، فى الدراسات اللغوية أو الشعرية أو دراسات الأنثروبولوجى أو التحليل النفسى

والدراسات الفلسفية ، وبقدر ما تصبح فكرة القارئ مع هذا النوع من الكتب أكثر ثراء واتساعا ، فإنها تتعرض فى الوقت ذاته لأن تصبح أكثر تهويما إذا أعوزتها النماذج التطبيقية الحية .

ان جانبا من الصعوبة فى مثل هذا اللون من الكتابات ، يكمن فيما يبدو لى ، بالنسبة للقارئ العربى ، فى اعتماده كثيرا على سرد جزئيات تاريخ المذهب ، وهو تاريخ ينتمى بالضرورة إلى مناخ حضارة مختلفة ويصعب فى كثير من الأحيان تصور جدوى جزئياته فى غياب المعرفة الكافية بتاريخ هذه الحضاره ، ويكمن الجانب الثانى من الصعوبة فى الاعتماد على التنظير المجرد وهو تنظير تغرى جذوره عادة بالتشعب وقد تغيب مسار الخطوط فيه عند افتقاد النماذج التطبيقية أو امكان استحضارها فى ذهن القارئ المتخصص .

لكن الكتاب الذى بين أيدينا يتلا فى هذا اللون من بواعث الصعوبة فى التأليف ، فهو يُحل محل التاريخ العام للمذهب ، التاريخ الخاص للفكرة التى يثيرها ، وهى اثارة يتأتى إليها المؤلف عادة بطريقة غير مباشرة ، ومن خلال «تهيئة» القارئ ، وجعله – عن طريق اثارة موجة من الافتراضات العلمية – يبحث هو عن تاريخ الفكرة قبل أن تقدم إليه ، فلا يحس حين يتلقاها بأنها غريبة عنه أو مفروضة عليه ، ثم أن هذا الكتاب أيضا يستعيض عن فكرة التنظير المجرد بفكرة المفهوم المحدد ، وهو لا يبخل على مفهومه بكل ما يتطلب تحديده من تأصيل فلسفى ، وامتداد فى جوانب علم اللغة وفى النقد الأدبى وفلسفة الجمال ، ولكنه إذ يقدم ذلك لا يقدمه من منظور عام ولكن من منظور خاص يتصل بالمفهوم موضوع المعالجة ، ودون أن تغيب عينه عن قارئة الذى يستكشف معه فى خبرة وتواضع أسرار متحف كبير ملئ بالكنوز الغنية دون أن يزحمه مع ذلك بالمعلومات التى لا يحتاج إليها فى اللحظة التى يتكلم إليه فيها .

ثم قرأت الكتاب من زاوية أخرى ، هى زاوية «طريقة التأليف» ولاحظت كيف تعامل المؤلف مع العناصر الثلاثة التى شكلت «المواد الخام» للكتابة ، وهى عناصر : «المنهج والقضية والنماذج» بطريقة المراوحة بين الانصهار والانفصال ، مما أعطى للكتاب قيمة كبرى وجعله صالحا – من هذه الزاوية – لأن يكون نموذجا جيدا للتأليف ، يصلح من خلال عالميته أن يترجم ، ويصلح من خلال عموميته أن يكون مفيدا حتى فى غير المجال الدقيق الذى يكتب عنه . لقد تعامل المؤلف مع الشعر بلغة العلم وأخضع المشاعر التى تستعصى أحيانا على مقاييس التأمل الذاتى لصرامة الجداول الاحصائية وعرف كيف يواجه التحدى الدقيق الذى يولد من التعارض الظاهر بين طبيعة الشعر – وهى فى جزء منها ذاتية خاصة – وطبيعة الدراسة البنائية وهى فى جوهرها موضوعية عامة ، ثم الطموح إلى الصلاحية للترجمة ليتسع مجال التعميم فيقترب من جوهر نظرية الشعر فى عالميتها وثباتها مع أن الدراسة قائمة على الجانب اللغوى وهو جانب يتسم بالمحلية والتغير ، هذا الطموح شفت عنه بعض عبارات المؤلف المعابرة ، ولكن التجربة العملية أثبتت جدارته به حين ترجم إلى الانجليزية والايطالية والأسبانية والبرتغالية ، ثم أيضا من خلال هذه الترجمة العربية له .

وفى زاوية «طريقة التأليف» لفت نظرى كذلك ما يمكن أن يسمى «بالعلاقة بين العلم والعالِم» وأعنى بذلك مدى السيطرة التى يمكن أن تتم من خلال المواجهة التى تحدث بين ذات الباحث وموضوع البحث ،والخطوة الأولى فى هذه المواجهة دون شك هى تجرد الباحث وذوبانه فى موضوعه بالقدر الذى يسمح لهيكل المعرفة أن يتجسد فى بناء منطقى تُسلم وحداته فيه بعضها إلى بعض وقد تختفى الأعمدة التى أقامها الباحث لكى يقوم هذا البناء ويبدو الهيكل وكأنه مستقل بذاته ينتمى إلى قواعد الفن الدقيقة أكثر مما ينتمى إلى بصمات فنان بعينه ، وإلى هذا النوع تنتمى كثير من

الأعمال العلمية الجادة والجيدة ، لكن بعض المؤلفات العالية ، تضيف إلى هذه القواعد لمسة الباحث الذاتية فتبدو هذه القواعد الموضوعية وكأنها انصهرت فى نفس رجل واحد فصدرت عنه .

وميزة هذا اللون أن القارىء يحس بألفة حميمة بينه وبين الكاتب ، وكأنما يتوجه بالحديث إليه وحده ، وكأن موضوع «العلم» ليس شيئا منفصلا ، وإنما هو هم مشترك بينهما . هذه النبرة التى تعطى للعلم مسحة من الفن دون أن تفقده موضوعيته ، توجد فى بعض المؤلفات العالية الجودة وأعتقد أن قدرا طيبا منها يوجد فى هذا الكتاب .

ولقد تأكدت لى هذ السمة فى شخصية المؤلف حين أتيحت لى فرصة التعرف عليه أثناء اقامتى فى باريس ، كنت أقيم فى ضاحية فونتانى أورورز وأجاور فيها البروفيسور «جون لود أستاذ تاريخ الفن بجامعة السربون وكانت لنا لقاءات كثيرة ، وذات مرة حدثته عن اهتمامى بجون كوين وكتابه بناء لغة الشعر ، فقال : يالها من مصادفة سعيدة ! إنه من أعز أصدقائى ، دعنى أرتب لقاء بينكما ، وتم اللقاء فى منزله والتقينا بعد ذلك مرات عديدة ، وتابعت جزءا من محاضراته وحلقات البحث الى كان ينظمها ، وهنالك تعرفت على جزء من سر هذه السمة ؛ إن «كوين» ليس باحثا جيدا فقط ، ولكنه أيضاً «مدرس» جيد ، يولى قضية الافهام والتوصيل جزءا كبيرا من عنايته ولعل ذلك قد قاده فى بعض الأحيان فى الكتاب الذى بين يدينا إلى لون من التكرار والاسهاب ، وعندما تحدثت إلى المؤلف عن عزمى على نقل كتابه إلى العربية أعلن موافقته وسعادته ، وقاده ذلك إلى أن يحدثنى عن بعض ذكرياته مع العربية ، قال : «إن بينى وبين الفن العربى والشعر العربى نسبا خفيا ، فأنا أطرب إليه وأتذوقه دون أن أفهمه ، ومرد ذلك أننى ولدت فى الجزائر فى فترة الاحتلال الفرنسى ، وولدت لأم كانت تُشْغل بتاريخ الفن الشعبى ، وكانت تجيد اللهجة الجزائرية وتُعْنى بجمع الأغنيات الشعبية ، وتغنيها لنا فى البيت فى كثير من الأحيان

بصوتها وعلى عودها ، ولقد أورثني ذلك منذ الطفولة ميلا غريزيا إلى هذا الفن وإن كانت فرصة تعلم العربية لم تتح لي» .

وقلت له : ان جزءا من الأسباب التي تدفعني لترجمة كتابه إلى العربية أنه يوجد قدر غير قليل من التشابه في الاطار العام بين طريقة نظرته إلى الشعر والطريقة التي اختطها من قبله بنحو ألف عام أحد علماء البلاغة العربية في النظر إلى الشعر وهو عبد القاهر الجرجاني في كتابه دلائل الاعجاز ، ونظريته في النظم وتحدثنا في هذا الأمر كثيرا ثم قادتنا جلسات أخرى إلى الحديث عن جذور نظريته هو في بناء لغة الشعر في الفكر الأوربي ، وحدثني عن الجذور اللغوية التي تمتد إلى نظرية فرديناند دي سوسير وكتاباته التي أفاد منها مجمل دراسي اللغة ودرسي النقد اللغوي من بعده وأشار على نحو خاص من بين هؤلاء الدارسين الذين أفاد منهم إلى رومان جاكوبسون الذي تعد دراساته جسرا حقيقيا بين الدراسات اللغوية والدراسات النقدية ، منذ كتب تحليله الشهير لقصيدة «القط» لبودلير سنة ١٩٦٢ ثم دراساته عن «قواعد الشعر وشعر القواعد» Gramaire de la poésie et poésie de la grammaire ثم مجموع دراساته التي نشرها بالانجليزية وترجمت إلى الفرنسية سنة ١٩٦٣ بعنوان : Essais de linguistique général .

ويثور الحديث كذلك حول علاقة منهج النقد والتحليل المتبع في «بناء لغة الشعر» بهذه الموجة التي سادت فرنسا في النصف الثاني من القرن العشرين وعرفت باسم «النقد الجديد "La nouvelle critique" وضمت تحتها كثيرا من المناهج التي تنظر إلى العمل الأدبي من زاوية جديدة في مقابل الزوايا الكلاسيكية للنقد في القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين ، والتي كانت تمثل في التحليل التاريخي ، أو التحليل البيوجرافي أو التحليل الاجتماعي أو النفسي الخالصين ، أو استنباط المواهب الانسانية من خلال النصوص ، أما اهتمامات النقد الجديد فتتوزعها ميادين أخرى

مثل ميادين «علم ظواهر المعنى» عند دوبروفكسى ، وعلم النقد النفسى عند شارل مورون (وهو مخالف للتحليل النفسى) وعلم الاجتماع الأدبى عند لوسيان جولدمان ، ثم علم التحليل البنائى اللغوى ، عند شارل جينيت وتودروف ورولان بارت وجاكوبسون وبين هؤلاء يأتى جون كوين وكتابة الذى بين أيدينا ، ولا أريد أن أتوسع هنا فى هذه النقطة أكثر من ذلك ، كما لا أريد كذلك أن أستجيب للاغراء الذى تفرضه المناقشة فى هذه النقطة عادة من الاشارة إلى علاقة البنائية بالفلسفة ووضعها الذى تحتله فى درجات سلم (الذات – الوجود – البناء) ولا ما إذا كانت من هذه الزاوية تبشر بالمستقبل العلمى المنظم للفكر الإنسانى أو تهدد بالقضاء على دوره وجعله مجرد ترس فى آلة كونية تدور فى «بناء» ونظام واحكام ، لا أريد كما قلت أن أتوسع هنا فى هذه القضايا استجابة لمنهج مؤلف هذا الكتاب الذى أشرت إليه من قبل ، والذى يقضى بالا يقدم للقارىء إلا الجرعة المناسبة التى يتطلبها المقام ، والتى يكاد يطلبها هو بنفسه ، وأعد بالعودة إلى تفصيل هذه القضايا فى دراسة مستقلة (١) .

ولكننى أود أن أعود مرة أخرى إلى ذلك اللون من الحوار الذى أقمته مع المؤلف حول كتابه ، والذى كان يساعد أحيانا على حل بعض مشاكل الترجمة العربية ذاتها ، وأذكر هنا على نحو خاص تلك المشكلة التى

---

(١) يمكن الاشارة هنا إلى بعض المراجع التى تناولت هذه القضية :

1 - Les Nouveaux philosophes : Günther Schiy Paris - 1979.
2 - La philosophie au XX siécle : François Châtelet Paris - 1973.
3 - Qu'est - ce que le Structuralisme ? Paris 1974.
4 - La linguistique structurale : G C. lepschy Paris 1976.
5 - Comprendre le structuralisme : I. B. Fage, Paris 1968.
6 - Essais de linguistique générale : Jakobson Paris 1963.
7 - Semantique de la Poésie : T. Todrov Paris 1979.
8 - L'analyse structurale du récit : R Barthes Paris 1981.

٩ – مشكلة البنية (مشكلات فلسفية) د. زكريا ابراهيم القاهرة ١٩٧٦ .
١٠ – نظرية البنائية فى النقد الأدبى : د. صلاح فضل . القاهرة ١٩٧٨ .

اعترضتنى أثناء التمهيد للترجمة عندما وجدت المؤلف يشير فى الباب الخامس عند معالجة قضية «الربط» إلى أن الرومانتيكيين إذا كانوا قد أكثروا من ادخال الجمل الغريبة على السياق (المنطقى) فى مجرى البناء الشعرى ، فإنهم ليسوا أول من ابتدع ذلك ، ثم أضاف : (الدليل على ذلك هذه القصيدة العربية الجميلة من القرن الثالث عشر . والتى نقلها برنز شفج فى كتابه ميراث الكلمات وميراث الأفكار ، والتى لا نستطيع مقاومة متعة اقتباس بعض منها هنا) ثم بدأ المؤلف فى ايراد جزء من النص ، ووجدت أن هناك مشكلة تعترض الترجمة العربية على نحو خاص ، فالترجمة الدقيقة تقتضى العودة إلى نص القصيدة العربية ، والمؤلف ومن نقل عنه لم يشيرا إلى اسم الشاعر ولا حتى إلى موطنه ، واكتفيا بأنه من شعراء القرن الثالث عشر ومن الصعب تقليب دواوين الشعراء على امتداد مائة عام بحثا عن ثلاثة أبيات ، ثم أن المؤلف نفسه لم يشر إلى الصفحة ولا إلى الطبعة التى رجع إليها فى كتاب «برنز شفج» وهو بالاضافة إلى ذلك كتاب طبع فى أوائل هذا القرن ونفدت طبعته . وشكوت إلى المؤلف هذه الصعوبات جميعا فاهتم بالأمر ، وبحث فى مكتبته حتى عثر على نسخة من الكتاب عنده فأهداها إلىَّ ، وقرأت الكتاب حتى وصلت إلى الموضع الذى اقتبس فيه برنز شفج القصيدة ، فإذا به يقول فى مقدمتها : «إنها قصيدة شرقية جميلة» دون أن ينص على أنها عربية ، وحين أطلعت «جون كوين» على النص ، قال لى : انك لم تجد فقط حلا لمشكلتك ، ولكنك أهديت لى أيضا تصويبا لنص نقلته بالمعنى وسوف أثبت ذلك فى طبعتى التالية .

إذا كانت بعض مشاكل الترجمة يساعد على حلها الحوار بين المؤلف والمترجم فإن هناك مشاكل أخرى لا غنى عن أن يدير المترجم فهيا الحوار بينه وبين نفسه ولغته حينا وبينه وبين قارئه الذى ينتمى إلى تراثه الثقافى حينا آخر ، وأول هذه المشاكل يتصل بالهدف والجدوى اللذين يتم

على أساس منهما اختيار عمل بعينه لكى يقدم للقارىء العربى ، ثم تأتى مشاكل أخرى تتصل بالوسائل التى يراها المترجم كفيلة بتحقيق الهدف وتقريب الجدوى نود أن ندير معا حوارا حول كل من هاتين القضيتين .

وفيما يتصل بالنقطة الأولى فإن قضية جدوى الترجمة فى ذاتها – ودورها الهام فى انعاش بل ايجاد ألوان رئيسية من الفكر والفن والأدب – قد حسمتها الحضارة العربية حين اختارت هذا الطريق فى نهضتيها القديمة والحديثة ، وأكدتها ظواهر التطور في تاريخ الفكر عندنا والتى أثبتت أنه كلما أغلقت النوافذ فسد الهواء الداخلي واعتل الجسد . لكنه فى اطار هذه المسلمة تبقى هنالك درجات كثيرة على سلم اختيار ما نترجمه وعلى أساس منها تتفاوت درجات الجدوى العاجلة أو الآجلة الثابتة أوالطارئة وتزداد المسافة قربا ودقة وخفاء فيما يتصل بالأدب الحديث على نحو خاص ، فنحن من ناحية ، نستمد أو نحاول أن نستمد الهيكل الخارجي والقواعد النقدية لمعظم أجناسنا من مثيلاتها فى الآداب الأوربية المسرح والرواية والقصة القصيرة والمقال وحتى الشعر الذى أصابه تطور هائل فى الشكل والوظيفة ووسائل الأداء ، ولكننا من ناحية أخرى نحاول أن نحتفظ لهذه الأجناس بمذاقها الذى يربطها بقارىء معين ويصلها بتراث معين ، ومن خلال القدرة على تحقيق التوازن بين هاتين الناحيتين تتفاوت درجات الجدوى فى اختيار المترجمات الأدبية .

ما الذى يجعل ترجمة كتاب يتناول «بناء لغة الشعر» أقرب إلى تحقيق الجدوى من خلال هذا التطور ؟

ان الدخول إلى عالم الشعر من خلال لغته ، يبدو أقرب مدخل يقود إلى جوهر الشعر وإلى جوهر الشعر الغنائى على نحو خاص ، وإذا كان شعرنا العربى ينتمى فى مجمله إلى هذا اللون الأخير ، فإن أبحاث «لغة

الشعر» تبدو حميمة الصلة به ، والذى يؤكد هذا أن النقد العربى القديم ، انتهى فى قمة تطوره إلى اعتناق نظرية لغوية خالصة فى تفسير الشعر وهى نظرية النظم التى نادى بها عبد القاهر الجرجانى فى القرن الخامس الهجرى أى بعد فترة طويلة من محاولات النقاد مع مناهج أخرى لم تكن لغوية خالصة وإن كان دور اللغة فيها واضحا ، وعندما نقرأ فى هذا الكتاب الذى بين أيدينا بعض العبارات التى تقدم مفتاح النظرية مثل قول المؤلف فى منفتح الباب السادس : «نحن لم نتوقف ... عن الحديث عن النحو حيث تحددت كل الصور موضع الدراسة من خلال علاقتها به ... ان القوة الشعرية للنحو قد لاحظها من قبل كل من اللغويين والشعراء هكذا كتب «جاكوبسون» : ان المصادر الشعرية الكامنة فى البناء الصرفى والتركيبى للغة ... لم يعترف بها من قبل النقاد إلا نادرا وأهملت اهمالا يكاد يكون تاما من قبل اللغويين وعلى العكس فإن الكتاب المبدعين عرفوا غالبا الاستفادة بجانب عظيم منها» .

عندما نقرأ عبارة كهذه ترد على الذهن عبارة عبد القاهر المشهورة فى دلائل الاعجاز : «اعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذى يقتضيه «علم النحو» وتعمل على قوانينه وأصوله ، وتعرف مناهجه التى نهجت فلا تزيغ عنها وتحفظ الرسوم التى رسمت لك فلا تخل بشىء منها» [(١)] . بل أن مواطن التقارب قد تمتد إلى أبعد من هذا قليلا حين نرى «جون كوين» يحتفى أثناء مناقشة بناء الجملة الشعرية ، بقضية الاسناد وزوايا الاسناد الخبرى ودور الصفة حين تتحول إلى خبر أو تبقى صفة أو تتحول إلى ما أسميناه بالنعت المقطوع على النحو الذى سيراه القارىء مفصلا فى ثنايا الكتاب ، هذا الاحتفاء يذكر - وأقول فقط يذكر - باهتمام مقابل أقامه عبد القاهر في دلائل الاعجاز لمباحث الاسناد والخبر والصفة ودورهما فى النظم : (مثلا : فصل فى القول على فروق

---

(١) دلائل الاعجاز : تحقيق محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجى : ص ٨١ .

فى الخبر : خبر جزء من الجملة ، وخبر ليس بجزء من الجملة ، ولكنه زيادة فى خبر آخر سابق له كالحال والصفة . ص ١٧٣ وما بعدها) وأيضا (مقالة فى الخبر الاسناد ص ٥٢٥ وما بعدها) وقد تذكر بعض مسائل الباب الخامس الذى عقده المؤلف هنا تحت عنوان «الربط» بما عالجه عبد القاهر تحت عنوان (القول فى الفصل والوصل : ص ٢٢٢ وما بعدها) .

اننى لا أريد بالطبع أن أعقد هنا مقارنة بين كتابين يفصل بينهما ما يقرب من ألف عام وينتمى كل واحد منهما إلى حضارة مختلفة ، وينطلق أولهما فى الأصل من باعث دينى وينطلق ثانيهما من بواعث علمانية بل ولا يقتصر الأول على الشعر وان تعرض له على حين يكرس الثانى هدفه ومنهجه ونماذجه للشعر ، ولكننى مع ذلك أردت أن أشير إلى أن معالجة الشعر من خلال «بناء لغته» تدخل فى نسيج اهتمامات الناقد العربى منذ ألف عام وقد يكون مجديا أن يقرأ الباحث والناقد والمتذوق العربى المعاصر صورة عصرية من هذه المعالجة مضافا إليها خلاصة التقدم الرهيب الذى عرفته الدراسات اللغوية وكادت به تلحق بالعلوم التجريبية فى صرامة قوانينها تقدم بذلك نموذجا لبقية ألوان الدراسات الإنسانية ، وكيف أمكن استغلال حصاد هذه الدراسات هنا ، ثم كيف أمكن الاعتماد على مناهج علم الاحصاء فى قياس ظواهر «علم الشعر» ورصد درجات التطور فيها وهو رصد بلغ فى دقته حدا يجعله صادقا للتطبيق على آداب أخرى مثل أدبنا كما حاولنا أن نثبت ذلك فى كثير من الهوامش والتعليقات التى صاحبت هذه الترجمة .

يتصل بقضية الجدوى كذلك منهج هذه الدراسة فى استخدام المصطلحات ، وهو منهج قد يسهم فى تعديل فكرة بعض نقادنا عن «الحداثة» والحد من التطرف الذى يحدث غالبا فى هذا المجال ، فالمؤلف هنا يعتمد على امتداد الدراسة على مصطلحات البلاغة القديمة و«النحو القديم» وأكثر المصطلحات شيوعا عنده تنتمى إلى هذين الحقلين ومن

أمثلة ذلك :

مجاوزة	Ecart	استعارة	Méthaphore
ايجاز	Elips	اطناب	Redondance
قلب	Inversion	تضمين عروضى	Enjambement
وصل	Conjonction	فصل	Disjonction
تعريف	Determination	جناس	Alliteration

ومن الحق هنا أن يقال أن هذا ليس اتجاه المؤلف وحده ولكنه نزعة تشيع عند البنائيين بصفة عامة ، فيكثر عندهم العودة إلى المصطلحات البلاغية التقليدية ، مصطلحات أرسطو حتى ليمكن أن تسمى البنائية من هذه الزاوية بالأرسطية الجديدة néo - aristotélisme [١] ، ومن الممكن لنا من خلال رؤية تجربة انعاش المصطلحات القديمة واعادة الحياة إليها ، أن نفكر بدورنا في اعادة النظر فى الكم الهائل من المصطلحات البلاغية والنقدية والنحوية الموجودة فى تراثنا والذى لا يجرى على ألسنة نقادنا المحدثين إلا قليلا ويستبدلون به مصطلحات تظل فى الغالب غامضة وغير محددة ، وعند اعادة النظر لن يقف الأمر عند قضية المصطلحات بل ينبغى أن يتعداها إلى طرح التساؤلات حول مدى امكانية الاستفادة العميقة من التراث وعلاقة ذلك بتحقيق معنى الحداثة .

ما الوسائل التى يمكن أن يتبعها المترجم لكى ينقل جدوى العمل من لغة إلى لغة أخرى ؟

هذه قضية شائكة فالمترجم الدقيق غالبا ما يقع بين فكىّ «الأمانة» و "الافهام» وعليه أن يحفظ التوازن بينهما ، وهذا التوازن تزداد دقته فى

---

(1) Voir. J. B. Fages Comprendre Je Struc. p. 103.

ترجمة الشعر على نحو خاص ، والكتاب الذى بين أيدينا ملىء بنماذج الشعر الفرنسى التى قامت الدراسة العلمية عليها ، وكان لابد لكى يفهم القارىء العربى «مغزى» القاعدة أن تنتقل إليه بطريقة أو بأخرى «خاصة» النموذج الذى تقوم عليه القاعدة ، وكان ذلك يدفعنى فى بعض الأحيان إلى أن أترجم الشعر شعرا ، فعندما يورد المؤلف مثلا أبياتا للشاعر فرلين يتهكم فيها على القافية ومع ذلك تجىء الأبيات موزونة مقفاة بدقة ، فإن الترجمة ينبغى أيضا أن تكون موزونة مقفاة ، وعندما يورد المؤلف بيتا يعتمد على الجناس وتكرر حرف معين فيه فلابد أن تشف الترجمة أيضا عن ذلك ، وكذلك عندما يتعلق الأمر ببعض قواعد القافية وتفصيلاتها ، لكن العثور على ترجمة شعرية دقيقة موحية ليس متاحا دائما . ومن هنا فقد كنت ألجأ عندما يتعذر ذلك إلى أن أثبت الترجمة الحرفية والنص الأصلى وأن أشير فى الهامش إلى بيت من الشعر العربى يقرب تصور القاعدة ، على أن الترجمة الشعرية لم تكن ضرورية فى كل الأحوال فعندما يتصل الأمر ببناء الجملة الشعرية - لا بموسيقاها الداخلية أو الخارجية - تبدو الترجمة النثرية كفيلة بافهام القاعدة .

فى كثير من الأحيان كنت ألجأ إلى اثارة قضايا موازية فى هوامش الدراسة تتصل بالشعر العربى ، وتصلح هذه الدراسة - فيما أرى - لتكون منطلقا لاثارة بعض الأسئلة حولها ، ولا شك أن هذه التعليقات لم تستنفد إلا جزءا قليلا مما يمكن أن يثيره دارسون أخرون من خلال قراءاتهم لهذه الترجمة أو لنص الكتاب الأصلى ، ولقد أردت فقط أن أبين أن ذلك المنهج يصلح للتطبيق على شعرنا العربى وقد يساعد فى ايجاد مخرج لبعض المأزق التى تحيط بناقد الشعر العربى الحديث ودارس التراث على سواء .

ثم رأيت أن هناك اشارات كثيرة فى النص الأصلى إلى أسماء أعمال فنية أو كتب أو شخصيات أسطورية أو حقيقية لم يعلق عليها

المؤلف ربما لعدم حاجة القارىء الأوروبى إلى ذلك التعليق وقد لا تكون لدى القارىء العربى درجة الألفة نفسها بهذه الأعمال فعلقت عليها فى هوامش الصفحات وأشرت إلى تعليقاتى بعلامة (*) وإلى تعليقات المؤلف بالأرقام .

على أن أكثر هذه الاشارات أهمية كان يتصل بأسماء الأعلام وقد وقفت أمام هذه الأسماء من زاويتين ، الأولى تتصل بطريقة كتابتها بحروف عربية ، والثانية تتصل بقدر المعلومات الواجب توافره لدى القارىء حولها لكى يتمكن من فهم ما يثار من قضايا تتصل بها ، وبالنسبة للزاوية الأولى فالملاحظ أن اللغات الأوربية ، وربما الفرنسية على نحو خاص ، لا يتوافق فيها النطق دائما مع الحروف المكتوبة ، فكثير من الأسماء تهمل أو تبدل فيها حروف أثناء النطق وفى مقدمتها اسم المؤلف نفسه Jean Cohen الذى ينطق «جون كوين» دون أى نطق لحرف H وكذلك de Lisle دى ليل دون اشارة إلى S وأيضا Barthes بارت الذى لا يشار فيه إلى es إلا فى لهجة جنوب فرنسا أو Bailly بايى الذى ينطق بالياء مع كتابته LL وهكذا ... وكان السؤال هل يكتب الاسم بحروف عربية تتوافق مع الحروف الفرنسية أو مع النطق الفرنسى ؟ واخترت فى النهاية أن أكتبه أقرب ما يكون إلى النطق حسب تصورى ثم أن أضع مع ذلك فى المرة الأولى التى يرد فيها اسم العلم حروفه الفرنسية مع كتابته العربية حتى يكون ذلك عونا على تصحيح بعض ما يمكن أن أقع فيه من خطأ ، أو من تقدير شخصى لتقصير حركة أو تطويلها أو امالتها نحو احدى الحركات العربية المألوفة والتى لا تتفق بالضرورة مع نظام الحركات الفرنسية .

أما من الزاوية الثانية فقد رأيت أن الاعلام لا تتساوى جميعا فى أهميتها بالنسبة للقضايا الرئيسية الواردة فى الكتاب ، ومن ثم فقد اخترت نحو خمسين علما يمثلون الصلب الرئيسى الذى تتصل به فكرة

المؤلف فى «بناء لغة الشعر» وقدمتهم للقارئ العربى فى شبه معجم صغير للنقد الأدبى الحديث ، ولم أشأ أن أثقل بهم هوامش الصفحات فأفردت لهم ملحقا خاصا فى نهاية الكتاب .

بقى أن أشير إلى أن المؤلف لم يكن قد أعد فهرسا مفصلا لموضوعات الكتاب واكتفى بكتابة عناوين الأبواب الخمسة فى فهرسه الأخير ، وقد اعتقدت أن مما يساعد القارىء أن أقدم له فهرسا مفصلا بجزئيات المسائل التى تضمنتها هذه الأبواب .

وبعد ... فإننى مدين بتقديم هذا الكتاب الى القارىء العربى ، لكثير من أساتذتى الذين تعلمت على يديهم أو قرأت لهم فى مصر أو فى فرنسا ولأسرتى الصغيرة التى توفر لى أكبر قدر من الرعاية يعين على العمل ، ولأصدقائى الذين لا نكف معا عن اثارة النقاش المبدع المثمر حول كثير من قضايا الفكر وهموم الثقافة ، إلى كل هؤلاء أقدم خالص عرفانى ...

واسأل الله أن يهدينا جميعا سواء السبيل

احمد درويش

القاهرة فى ٢١ يناير سنة ١٩٨٥

مدخــل

فى ميدان البحث ومنهجه

الشـــعرية

علم موضوعه الشعر . وكلمة الشعر كان لها فى العصر الكلاسيكى معنى لا غموض فيه . كانت تعنى جنسا أدبيا هو «القصيدة» التى تتميز بدورها باستخدامها للأبيات . لكن اليوم وعلى الأقل عند جمهور المثقفين ، أخذت الكلمة معنى أكثر اتساعا على أثر تطور ، يبدو أنه بدأ مع الرومانتيكية ، ويمكن تحليله بصفة عامة على الطريقة الآتية : بدأ المصطلح أولا يتحول من السبب إلى الفعل ، من الموضوع الى الذات هكذا أصبحت كلمة «الشعر» تعنى التأثر الجمالى الخاص الذى تحدثه «القصيدة» ومن هنا أصبح شائعاً أن نتحدث عن «المشاعر» أو «الانفعالات الشعرية» . بعد هذا ومن خلال تردد استخدام هذه المصطلحات ، أصبحت كلمة «الشعر» تطلق على كل موضوع يعالَجُ بطريقة فنية راقية ويمكن أن يثير هذا اللون من المشاعر ، أطلق أولا فى الفنون (شعر الموسيقى ، وشعر الرسم ... إلخ) ثم على الأشياء الطبيعية كتب فاليرى Valery : نحن نقول عن مشهد طبيعى : انه شعرى ، ونقول ذلك أيضا عن بعض مواقف الحياة ، وأحيانا نقول عن شخص ما : انه شعرى [١] ولم يتوقف المصطلح عن الاتساع منذ هذه اللحظة ، وهو يغطى اليوم لونا خاصا من ألوان المعرفة بل بعدا من أبعاد الوجود .

ونحن لا نريد على الإطلاق أن نعترض على الاستخدام المعاصر لكلمة «الشعر» ولا نعتقد أن الظاهرة الشعرية محصورة داخل حدود الأدب

(١) Propos sur La Poésie Pléiad, p. 1362.

وأنه من غير الجائز البحث عن مسبباتها في مظاهر الطبيعة أو مواقف الحياة ، بل إن من الممكن تماما معالجة «شعرية عامة» يمكن تلمس أسبابها المشتركة في كل الموضوعات الفنية أو الطبيعية التي يمكن أن تثير انفعالات شعرية [1] .

لكننا لأسباب منهجية بحتة نعتقد أنه من الأفضل أن نحدد في البدء حقل البحث وأن لا نعالج إلا الجوانب الأدبية – بالمعنى الحقيقي للمصطلح – من الظاهرة الشعرية ، وهذا يعني بالنسبة لنا تحليل الأشكال الشعرية في اللغة ، وفي اللغة فقط ، فإذا استطعنا أن نحصل على نتائج ايجابية من هذا التحليل ، فسيكون من الجائز محاولة الامتداد بها فيما وراء المجال الأدبي ، ويبدو لنا من الناحية المنهجية أن من المعقول البدء بالخاص قبل معالجة العام ، وأن نبحث عن الشعر (في المكان الذي يبدو أنه – أفضل أماكنه ان لم يكن مكانه الوحيد) في الفن الذي ولد فيه والذي أعطاه اسمه ، في ذلك النوع من الأدب المسمى بالقصيدة . ومع ذلك فكلمة «القصيدة» ذاتها ليست خالية من الغموض ، فقد أصبح الآن شائعا أن يقال : «قصيدة النثر» وهو تعبير ينزع في الحقيقة عن كلمة القصيدة ذلك التحديد الواضح الذي كانت تتمتع به حين كانت متميزة بانها الشكل المنظوم وبما أن النظم كان شكلا من أشكال اللغة ، تقليديا ، ومقننا بدقة ، فإن القصيدة كان لها لون من الوجود «القانوني» غير قابل للمعارضة ، فقد كان يعد (قصيدة) ما وافق قواعد النظم ، و«نثرا» ما لم يوافق هذه القواعد ، لكن التعبير الذي يبدو متناقضا «قصيدة النثر» يجبرنا أن نعيد تعريف «القصيدة» .

---

(١) هكذا فعل على سبيل المثال – ميكيل دوفرين في كتاب جذاب اسماه «الشعرية»
La Poetique, Paris, P.U.F. 1963.

نحن نعلم أن اللغة تحلل على مستويين صوتى ومعنوى (١) ، والشعر يخالف النثر فى خصائص موجودة على المستويين ، أما خصائص المستوى الصوتى فقد قننت وسميت ، ونحن نسمى «الشعر» كل شكل من أشكال اللغة يحمل جانبه الصوتى هذه الخصائص ، فهى تلاحظ للوهلة الأولى ، وهى محددة بدقة وما زالت تمثل اليوم فى أعين الجمهور معيار الشعر ، لكن الواقع أن هذه الخصائص ليست هى وحدها خصائص الشعر ، فعلى المستوى المعنوى أيضا توجد سمات خاصة تمثل رافد ثانيا للغة الشعرية ، وهذه السمات كانت بدورها موضع محاولات للتفنين على يد «البلاغيين» . ومع ذلك فإنه لأسباب ينبغى تحليلها ظل «قانون» البلاغة اختياريا ، على حين كان «قانون» الوزن اجباريا ، وظلت صفة «شعرى» لمدة طويلة مواجهة لصفة «بلاغى» ، وظل الحجم الهائل للكلام «الموزون» والموزون فقط ، يشهد بالتمييز الكبير الذى حظيت به بصفة عامة الخصائص الصوتية الخالصة للفن الشعرى

وأيا ماكان الأمر فإن القضية الرئيسية ، هى أن اللغة لديها سبيلان للأداء الشعرى ، وان هذين السبيلين ظلا مستقلين ، وإذا كان «الكاتب» الذى يهدف إلى أداء شعرى دقيق يظل حرا فى أن يجمعهما معا أو على العكس فى أن يستخدم أحدهما دون الآخر ، فإنه نتيجة لذلك يمكن أن نميز ثلاثة أنماط من القصيدة :

الأول : يعرف تحت اسم «قصيدة النثر» ، ويمكن أن نسميه «قصيدة معنوية فهو فى الحقيقة لا يلعب إلا على وجه واحد من اللغة الشعرية ، ويترك الوجه الآخر من هذه اللغة غير مستغل ، إلى هذا النمط تنتمى

---

(١) المستوى المعنوى Semantique يطلقه اللغويون عادة بمعنى الدراسات المعجمية Lexical ، لكننا نعطيه هنا مؤقتا معنى أوسع يشمل أيضا الدلالة النحوية .

مؤلفات مقدسة من الناحية الجمالية مثل Les chanson de Maldorn (*) أغنيات مالدرون أو Une Saison en enfer (*) فصل فى الجحيم مما يؤكد أن الرافد المعنوى الكافى وحده يمكن أن يخلق الجمال الشعرى ، ويبدو الأمر على العكس بالنسبة للنمط الثانى ، الذى يمكن أن نسميه «قصيدة صوتية» لأنها لا تستغل إلا الرافد الصوتى للغة الشعرية ، حيث لا يمكننا أن نصنف تحت هذا النمط أى انتاج أدبى مهم ، وكل ما ينسب إليه هو انتاج النظامين من الهواة قليلي الخبرة الذين يقنعون باضافة القافية والوزن الى كلام يظل من الناحية المعنوية نثرا . ومن هنا جاءت التسمية الازدرائية لهذا النوع «النثر الموزون» وهى تسمية يبدو أنها تحدث فى مراتب العطاء الشعرى تمييزا ليس فى صالح الجانب الصوتى «الوزن» .

لكن القصيدة بالنسبة لنا ليست فى تقييم جوانب العطاء الشعرى من خلال مقارنة أحد مستوييه بالآخر ، فأيا ما كانت قيمة كل منهما على حدة فإن الواقع انهما ظلا يستخدمان معا من خلال التراث الشعرى الفرنسى ، وأنهما عندما يجمعان معا روافدهما ينتجان ذلك اللون الذى يرتبط على الفور فى نفوسنا باسم «الشعر» كما نجده فى «أسطورة القرون La Legend des Siecles (*) أو أزهار الشر Les Fleurs du Mal (*) وهذا هو ما يمثله النمط الثالث من القصيدة وما يمكن أن نسميه بالشعر «الصوتى - المعنوى» أو بالشعر الكامل .

(*) ملحمة نثرية للكاتب الفرنسى ايزيدور دوكاس المعروف بكونت لوتريمون (١٨٤٦ - ١٨٧٠) طبعت فى ست أغنيات (١٨٦٨ - ١٨٦٩) فى شكل كابوس سادى ، تتفجر منه الثورة المطلقة على كل نظم المجتمع . (المترجم)

(*) مجموعة مقالات للشاعر الفرنسى رامبو . (المترجم)

(*) فيكتور هيجو . (*) بودلير .

هذا التصنيف يمكن أن نتصوره بسهولة فى الجدول التالى :

النمط	صوتى	معنوى
قصيد النثر	–	+
النثر الموزن	+	–
الشعر التام	+	+
النثر التام	–	–

لقد أدخلنا فى هذا الجدول النثر التام الذى يستحق وحده اسم النثر فى مواجهة الشعر الكامل أو «الشعر» فقط ، ومع هذا فإننا لكى نشير إلى اللغة غير المنظومة ، حتى ولو كانت من الناحية المعنوية «شعرية» فسوف نحافظ على استعمال كلمة «النثر» متابعة للتقاليد معتمدين على المواجهة السياقية بين المنثور والمنظوم بين النثر والشعر لكى نبدد كل غموض .

إذا كنا قد حصرنا هنا مجال تحليلنا فى «قصيدة الشعر» فإن ذلك يأتى امتثالا لقاعدة منهجية تتطلب تناسق المادة المطروحة للملاحظة ، ولا يبدو لنا ونحن نفعل هذا أننا نخاطر بتضيق النتائج ، ففى «قصيدة النثر» فى الواقع يوجد بصفة عامة نفس الخصائص المعنوية التى توجد فى قصيدة «الشعر» ليس هناك شك فى أن الشاعر فى «قصيدة النثر» متحرر من قيود الوزن وهو من ثم أكثر طواعية لكى يلعب على رافد المستوى المعنوى ، فليس من السهل – وخاصة فى اللغة الفرنسية – أن يطوع الشاعر اللغة تماما كما يريد مضحيا بقيود الوزن والقافية – وهكذا أخذ فاليرى على بودلير (Baudelaire) انه دفن «خادمته ذات القلب الكبير» * فى «مكان معشوب حقير» * لكى تتسق القافية مع كلمة «غيور» * فى البيت التالى ، مفضلا بهذا «القافية»

على المعنى ومع ذلك فإنه يبدو لنا أنه فى أغلب الحالات عرف كبار شعرائنا أن يطوعوا وينسقوا بين جانبى القوة الشعرية ، واننا لن نفقد شيئا حين نحاول أن ندرس المستوى المعنوى عند هؤلاء الذين قبلوا العبودية القاسية للنظم لكيلا ينقصوا شيئا من امكانيات أدواتهم .

كل اختيار للمادة موضوع الملاحظة (فى أى بحث) يحمل فى ذاته جانبا من المجازفة لا يمكن تلافيه ، و«العينات» ينبغى أن تستجيب لقاعدتين متناقضتين : أن تكون «ضيقة» بطريقة كافية بحيث لا تحبط همة الباحث وأن تكون واسعة بطريقة كافية بحيث تسمح باعطاء مؤشرات . ونحن حين حددنا دراستنا فى «قصيدة الشعر» وضعنا حدا أول ، وسوف نضع حدا ثانيا حين نخصص ذلك الشعر بالشعر الفرنسى ، وليس من شك فى أنه لكى نبنى نظرية «شعرية النص الأدبى» جديرة بهذا الاسم ، ينبغى أن نعزل الخصائص المشتركة فى كل القصائد ، فى عدة لغات ، أو عدة ثقافات ، لكنه فى مثل هذا المجال الذى لم يكد يطرق ، يبدو مبدأ تناسق المادة الملاحظة أكثر الحاحا ، وتبدو وحدة لغة هذه المادة مهمة فى المقام الأول فإذا خلصنا الى نتائج من دراسة على الشعر الفرنسى ، فسوف يكون هذا فى ذاته نتيجة عظيمة القيمة ، يمكن أن يمتد طموحها بعد ذلك إلى محاولة الاتساع بها إلى قصائد أخرى فى لغات أو ثقافات أخرى .

* * *

لقد حددنا الآن بالدقة موضوع بحثنا – وهو «قصيدة الشعر» فى اللغة الفرنسية من جانبيها الصوتى المعنوى وبقى أن نحدد الآن منهجنا .

هناك – كما قال ايتين سوريو (Etienne Souriau) نمطان من

(*) Sa Servente au grand Coeur.

(*) Hamble Pelouse.

(*) Jalouse.

الجمال احدهما يسمى «الجمال الفلسفى» والآخر يسمى «الجمال العلمى» (١) ، وفى داخل هذا النمط الثانى ، تأمل محاولاتنا هذه أن تجد لها مكانا وكلمة «العلم» تبدو بالتاكيد لونا من «الزهو» لكنها تكون كذلك حين يقصد بها الحكم مسبقا بقيمة النتائج ، لا تكون كذلك حين يراد بها فقط الخضوع لقوانين المنهج ، نحن نعنى بكلمة «علمى» فقط الاهتمام بأن يعتمد التحليل إلى أبعد حد ممكن على ملاحظات واقعية .

هنالك حقيقة مبدئية ينبغى فى رأينا الانطلاق منها وهى وجود قسمين همأ النثر والشعر وإلى أحدهما بالضرورة ينتمى - باتفاق الآراء - أى نص مكتوب فى اللغة . هدف الدراسة الشعرية إذن يمكن أن يصاغ فى عبارات بسيطة . معرفة الأسس الموضوعية التى يعتمد عليها تصنيف نص ما فى هذا القسم أو ذاك : هل هناك خصائص توجد فى كل ما يدخل تحت «الشعر» ولا توجد فى كل ما يدخل تحت «النثر» ؟ وإذا كان الرد بالإيجاب فما هى تلك الخصائص ؟ هذا هو السؤال الذى ينبغى أن تجيب عليه أى دراسة «للشعر» تطمح أن تكون علمية .

أن الطريقة التى طرحنا بها القضية تستلزم اتباع منهج معين ، فمادة البحث عندما تكون متعددة الروافد تستلزم بالضرورة اتباع منهج مقارن ، وبالنسبة لنا فإن الأمر متعلق بمواجهة القصيدة بالنثر ، وبما أن النثر هو المستوى اللغوى السائد فإننا يمكن أن نتخذ منه المستوي العادى (١) ونجعل الشعر - مجاوزة - تقاس درجته إلى هذا المعيار ، ومصطلح «المجازة *» Ecart هو الذى اختاره شارل برينو Ch. Bruneau

---

(1) Propos Prélimintaire in Sceince de L'Art. n - 1. 1965.

(١) لا يقصد هنا بالمستوى العادى norme اعطاء معنى لقيمة ، لكن فقط يقصد جعله الشىء المقارن به فى مقابلة المقارن وهو الشعر .

(*) ترجمنا هنا مصطلح Ecart بمصطلح «المجاوزة» اضعين فى الاعتبار المصطلحات المقابلة فى البلاغة العربية ، وأولها كلمة «المجاز» بمعنى طرق التعبير التى تجرى على نسق غير النسق العام ، كما استعملها أول كتاب يحمل عنوانه هذه الكلمة فى التراث العربى وهو كتاب "المجاز" لأبى عبيدة معمر بن المثنى ت ٢٠٨ هـ قبل أن يتحول المصطلح إلى دائرة علم البيان وحدها فيما بعد . (المترجم) .

وفاليرى عند الحديث عن الأسلوب هو ما يستعمله أيضا معظم المتخصصين اليوم . وفى الحقيقة فإنه مصطلح لا يحمل إلا معنى سلبيا ، وأن نُعَرِّف الأسلوب بأنه «مجاوزة» فنحن لا نحدد ما يوجد فيه ولكن نحدد مالا يوجد فيه ، فنقول الأسلوب هو ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مصوغا فى «قوالب» مستهلكة . لكن يبقى أن الأسلوب على النحو الذى يستخدمه الأدب ، له قيم جمالية ، وهو «مجاوزة» بالقياس إلى المستوى العادى ، وإذن فهو خطأ ، ولكنه كما يقول برونو «خطأ مراد» . فالمجاوزة إذن نقطة شديدة الاتساع ، وما ينبغى عمله هو التخصيص ، بأن نقول : لماذا تعد ألوان من «المجاوزة» جمالية وألوان أخرى لا تعد كذلك ؟

ومع ذلك فإن مصطلح «المجاوزة» يحتفظ بقيمة عملية مؤكدة ، وهو لا يمكن احلال غيره محله فى هذه العملية التمهيدية التى يقوم بها علماء الأسلوب والتى سماها شارل بايى Charles Bailly مؤسس هذا العلم «رسم الحدود» لظاهرة الأسلوب . قبل أن نعرف ما هى «المجاوزات» لابد أن تكون لدينا القدرة أولا على تجسيدها باعتبارها تجاوزات وهذا لا يمكن أن يتم إلا من خلال المقارنة مع «المستوى العادى» . سوف نعتبر إذن اللغة الشعرية ظاهرة أسلوبية بالمعنى العام للمصطلح ، القاعدة الأساسية التى سيبنى عليها هذا التحليل هى أن الشاعر لا يتحدث كما يتحدث كل الناس وأن لغته «غير عادية» ان الشيء غير العادى فى هذه اللغة يمنحها أسلوبا يسمى ،«الشعرية»، وهى ما يُبْحَثُ عن خصائصه فى علم الأسلوب الشعرى .

وحقيقة فإن الأسلوب يعتبر غالبا «مجاوزة فردية» طريقة فى الكتابة خاصة بمؤلف واحد ، وقد عرفه بايى نفسه بأن «تحول فردى فى

الكلام» وعرفه ليوسبتيزر Léo Spitzer بأنه تحل فردى بالقياس إلى المستوى العادى وقد فسرت عبارة بوفون Buffon المشهورة «الأسلوب هو الرجل» غالبا فى هذا الاتجاه ، ودون شك فإن أحدا لا يستطيع أن يرفض تطبيق المصطلح على اللمسات الشخصية لكل شاعر على طريقته التى يتفرد بها ويعرف بها بيننا ، لكننا نستطيع أن نعطى لكلمة الأسلوب مفهوما أكثر اتساعا ، وذلك المفهوم كان - من ناحية أخرى - المعنى الأول لها . نحن نعتقد - على الأقل كفرض منهجى - بانه يوجد فى لغة كل الشعراء قدر مشترك غير متغير يبقى دائما من خلال التغييرات الفردية ، لنقل أن هذا القدر هو سبيل موحدة للمجاوزة بالقياس الى المستوى العادى ، أو قاعدة كامنة فى هذه المجاوزة ذاتها ، وهل «الوزن» فى الواقع إلا «مجاوزة» مقننة ، قانونا للتحول بالقياس إلى المستوى العادى الصوتى للغة المستعملة ؟ وعلى المستوى المعنوى يوجد أيضا بنفس الطريقة قانون للتحول مواز لقانون الوزن ، إذا لم يكن هذا التحول قد قنن بنفس الدقة ، فإن ذلك لا يعنى أن وجوده أقل ، منبثا فى المضامين المختلفة ، وعلى هذا الأساس فإن الشعر يمكن أن يعرف على أنه نوع من اللغة ، وأن « الشعرية » هى حدود الأسلوب لهذا النوع ، وهى تفترض وجود «لغة شعرية» وتبحث عن الخصائص التى تكونها .

وتعريف كهذا يحمل مزايا منهجية كثيرة ، فهو فى الواقع يسمح للشعرية «أن تبنى نفسها كعلم «كمى» فقضية «المجاوزة» تؤكد تقاربا ملحوظا بين «الأسلوبية» و«الاحصاء» الأسلوبية باعتبارها علم المجاوزة اللغوية وعلم الاحصاءباعتباره علم المجاوزة بصفة عامة ، وهذا يسمح بأن نطبق على العلم الأول نتائج العلم الثانى ، والظاهرة الشعرية إذن تتحول إلى ظاهرة يمكن قياسها وتقديمها على انها متوسط التردد لمجموعة من المجاوزات التى تحملها اللغة الشعرية بالقياس إلى لغة النثر . يقول جيرو P. Guiraud ان

الأسلوب هو مجاوزة تتحدد بطريقة كمية بالقياس الى المستوى العادى للغة [١] . وهذا التعريف ينطبق على الأسلوب الفردى لكنه ينطبق أيضا على الأسلوب النوعى ، والأسلوب الشعرى سيكون هو «متوسط المجاوزة» لمجموعة من القصائد يمكن انطلاقا منها من الناحية النظرية قياس «معدل الشعرية» فى قصيدة ما .

ان الدراسة الاحصائية للأسلوب تتطلب خطوتين ، احداهما تبين خصائص الظاهرة والثانية قياسها ، فليست كل المجاوزات ناتجة من الظاهرة الأسلوبية فإذا لاحظنا مثلا شيوعا كبيرا للكلمات ذات المقطع الواحد فى الشعر عنها فى النثر ، فليس معنى هذا بالضرورة ان الكلمات القصيرة تتميز بخصائص أسلوبية معينة ، بل ان هذا الشيوع يمكن أن يكون ناتجاً عن طواعية «الوزن» لهذه الكلمات القصيرة ويكون الشيوع إذن نتيجة محتملة لظاهرة عروضية . ينبغى اذن قبل أن نحصى أن نعلم ماذا سنحصى ونحن نعتقد أن المشكلة الحقيقية للأسلوب ذات طابع كيفى وليس كميا [٢] . ومن هنا فإن الخطوة الرئيسية فى دراسة «الشعرية» هى تحديد خصائص الظاهرة وهو تحديد تم دائما على أساس المناهج العادية القائمة على الحدس ، بل إننا نجد حتى فى بعض الأحيان - كما هو الحال عند ليسترز - دعوة إلى ضرورة وجود «تعاطف» بين المحلل والنص الذى يدرسه ، لكن المنهج الذى نطرحه هو منهج اكتشاف وليس منهج استدلال ، فحين تنتج من الملاحظة الظاهرة المفتاح نبدأ فى التأكد من أننا لم نخطىء ، وإننا حقيقة أمام ملمح خاص لمؤلف ما ومؤلفات أخرى ، وبين هذا النوع وأنواع أخرى ، وانطلاقا من وجود «مجاوزة» ذات تردد له معنى

(1) Problemes et méthodes de la Statis tique linguistique P. U. F. 1961. P. 19.
(2) A. J. Greimas. Linguistique Statistique et linguistique Structural, October. 1962 (in La Francais moderne).

من الناحية الاحصائية ، يمكن فقط أن نحول إلى حقيقة – ما لم يكن إلا فرضا على مستوى الحدس أو المشاعر . لقد أطلق موريس جرامون Maurice Grammont الذى ليست حساسيته الشعرية موضع شك ، مصطلح «التناسق الشعرى» على الشعر الذى تجد علاقة فيه بين الصوت والمعنى ، لكن المراجعة الاحصائية لهذا الفرض أثبتت عدم اطراده ، وهذا بالتأكيد لا يهدم نظرية جرامون ، ولكنه يجعلها فقط مجرد فرض قابل للمراجعةوالتحقيق[١] .

وفيما يخصنا فإن العون الذى نطلبه من علم الاحصاء ليس متمثلا فى أن يعطينا هو نفسه مفاتيح الشعر ، ولكن فى أن يمحص فرضا يبدو لنا من خلال التأمل في مجموعة من الأمثلة المنتقاة ، لكن المثل فى ذاته لا يدل على شىء ، فحين تكون الظاهرة الملاحظة كبيرة إلى حد ما ، فإنه من الممكن دائما وجود أمثلة على نظرية ما ، وإذا أخذنا مثلا ظاهرة القلب البلاغية L'inversion ، فإن لنا الحق أن نظن انها ملمح من ملامح الاستعمال الشعرى ، لكن كيف يمكن أن نؤكد ذلك إذا لم نتحقق من أن «القلب» يتمثل فى قصيدة الشعر بلون من «المجاوزة» ذى تردد يعتد به من الناحية الاحصائية ؟

ان تطبيق المنهج الاحصائى يثير المشكلة – الشائكة دائما – حول تجميع «عينات» تصلح لأن تكون ممثلة لمجمل الظاهرة المدروسة ، والمجمل هنا ، هو كل القصائد التى طبعت أو عرفت (منسوبة إلى الفترة المدروسة) ويبقى اختيار النماذج الممثلة من بين هذا الكم ، وكلما كانت النماذج المختارة أكثر ، كان حظ تمثيلها للمجموع أكبر ، لكننا ينبغى أيضا أن نضع فى الاعتبار الضرورات التطبيقية فأن تحصى ظاهرة

---

(١) تنطبق نفس الملاحظة على تحليل جاكبسون وليفى ستروس لقصيدة بودلير «القطط» ، فحول هذه السونيتا تنطبق بعض هذه الملاحظات بالتأكيد ، ولكن البعض الآخر ربما كان صدفويا ، وكيف يمكن معرفة ذلك إذا لم يكن لدينا منهج للمراجعة والتحقيق .

سهلة الملاحظة ولا خلاف عليها كالقافية فهذا أمر سهل ، لكن الأمر يبدو مختلفا عند احصاء الاستعارات حيث ينبغي في كل حالة اجراء تحليل معنوى ، ولهذا السبب فإننا حددنا اختيارنا فى تسعة شعراء .

وإذا وضعنا فى الاعتبار الثراء الواسع للشعر الفرنسى ، والمحدودية النسبية للنماذج المختارة ، فإن احتمال المجازفة الذى يصاحب كل اختيار للنماذج ، يزداد هنا بطريقة ملحوظة ، ولكى نبعد مخاطر هذه المجازفة إلى أبعد حد ممكن فإننا قد أتبعنا هنا المبدأين التاليين :

المبدأ الأول هو ابعاد كل منظور معيارى ؛ ان علم اللغة أصبح علما بدءا من اليوم الذى توقف فيه عن فرض قواعد مسبقة يلاحظ على أساسها الظواهر وعلم الجمال لابد أن يتخذ الموقف ذاته ، ينبغى أن يصف لا أن يحكم ، لكنه فى مجال الجماليات يتحتم التقدير ، مادمنا لا نعترف للعمل بأنه عمل فنى إلا إذا كان جميلا ، والعمل الذى يفقد هذه الصفة ، أو يكون قبيحا لا يدخل فى دائرة الجماليات وعلماء الجمال لا يستطيعون أن يلاحظوا إلا الأعمال التى حكم عليها بأنها جميلة ، ويبدو أن هذا العلم قد دخل فى حلقة مفرغة وهو لا يستطيع الخروج منها فيما نرى إلا إذا فصل بين «الحكم» و«الوصف» وكما يقول بيوسرفيان Pieu Servien فإن الدراسة الجمالية تستلزم خطوتين هما «الانتقاء» و«الملاحظة» ، ولكى تتم الموضوعية المطلوبة فإن «المنتقى» ينبغى ألا يكون هو «الملاحظ» وما دام عالم الجمال يقوم بدور الملاحظ فإنه ينبغى أن يترك مهمة «الانتقاء» إلى شخص آخر .

نتيجة لذلك فإننا تركنا هذه المهمة للجمهور العريض أو ما اصطلح على تسميته بالأجيال ، وفى بعض المراحل فإن جانبا من هذا الجمهور

يمكن أن يخطىء ولفترة معينة لكن لا يمكن أن تخطىء الأجيال كلها خطأ متواصلا وما دام الجمال ليس قيمة خاصة بالعمل الأدبى فى ذاته ، ولكنه صفة نطلقها على قدرته على ايقاظ المشاعر الجمالية فى النفس ، فإن من الممكن أن تكون هناك كثير من الأعمال الأدبية الجميلة لم تكتشف لكن الاحتمال قليل فى أن يكون كثير من الأعمال الأدبية الجميلة لم تكتشف لكن الاحتمال قليل فى أن يكون كثير من الأعمال التى اشتهرت بأنها جميلة ليست كذلك . لقد اخترنا إذن شعراءنا بين الذين تأصل مجدهم فى تاريخ الأدب الفرنسى وهذا الاختيار ليس اختيارنا فنحن ككل الناس لنا تذوقنا وشعراؤنا المفضلون ولو أننا حكمنا ذلك فلربما اختلف الاختيار ، لكنه بدا لنا من الأدق الاعتماد على الذوق العام الذى يبقى المعيار الوحيد الموضوعى فى مجال القيمة .

المبدأ الثانى فى الاختيار هو التناسق بين «العينات» الملاحظة ، فكلما كانت المادة المدروسة متناسقة ، ازدادت فرصة التعرف على الملامح المشتركة وبما أن خامة الشعر هى اللغة ، فينبغى بالتأكيد أن تكون موجودة فى شعر كل اللغات ، لكن البدء باستخلاص هذه الخصائص المشتركة من خلال شعر غنى ومتنوع كشعرنا سوف يشكل فى ذاته نتيجة طموحة .

من المفروض أن يستلزم تناسق المادة «تزامنها» والعينات كما يقول رولان بارت Rolland. Barthes ينبغى أن تستبعد إلى أقصى حد العناصر التتابعية وينبغى أن تتوافق مع حالة نظام ، مع «لحظة من التاريخ» [١] ومع ذلك فإنه يبدو لنا ان من المهم ملاحظة الحالة التطورية للشعر الفرنسى فى فترات مختلفة من تاريخه ، وهنا نطرح قضية تناسق اللغة نفسها ، فإن لغة مالا توجد – بصفة رئيسية – إلا خلال

---

(١) Elements de Semiologie in "Communication" N. 4.

لحظة من الزمن ، ومن الممكن أن توجد «مروحة» زمنية تتابع فيها اللحظات لكن بشرط أن يكون التغيير الذى حدث فى اللغة قليلا بصفة نسبية خلال الفترات المدروسة ، كل هذه الاعتبارات المختلفة جعلتنا فى النهاية نقرر تناول ثلاثة عصور بينها قدر من التشابه من حيث اللغة ، وقدر من التفاوت من حيث الجمال الخاص بكل منها ، وهى العصور التى عرفت فى تاريخ الأدب بالتسمية العامة الكلاسيكية والرومانتيكية والرمزية ومن داخل كل عصر اخترنا ثلاثة شعراء .

- كورنى ، راسين ، موليير — Corneille, Racine, Moliere
- لامارتين ، هيجو ، فينى — Lamartine, Hugo, Vigne
- رامبو ، فيرلين ، مالا رميه — Rimbaud, Verlaine, Mallarme

ونحن نعتقد أننا بهذا نغطى ، ليس فقط مدارس وحركات شعرية شديدة التنوع ، وإنما أيضا «أجناسا» شديدة التنوع ، الشعر الغنائى ، المأسوى ، الملحمي ، الهزلى ... إلخ وأنا نجمع بذلك «مادة» تعتبر فى وقت واحد ، متناسقة تصلح للبحث ، وواسعة لكى تسمح باعطاء الدلالات [1] .

هذه المادة يمكن أن تقدم لنا مزية أخرى ، ذلك انها تمتد على ثلاثة عصور متتابعة وتسمح بأن يقارن الشعر بنفسه من خلال تاريخه ، وأن يلاحظ التحول من خلال ذلك . وسوف نرى أن هناك ظاهرة تتضح خلال الدراسة وهى فى رأينا ذات مغزى هام وهى أن خصائص لغة الشعر تزداد نسبتها بطريقة مطردة فى كل عصر بالقياس إلى سابقه فى أغلب الحالات ، كيف ينبغى أن تفسر هذه الظاهرة ؟ فيما يتصل بنا نحن نرى أن ذلك تأكيد لصحة «الخاصية» المكشفة .

---

(١) هذه المادة بها كثير من أوجه النقص ، يبقى على الباحثين الذين يستخدمونها أن يضيفوا إليها لكى يصلوا إلى الغاء النتائجة الجمالية أو تاكيدها .

إذا كـانت «المجـاوزة» هـى الشـرط الضـرورى لكل شـعـر ، فـإنـه من المؤكد أن المفـهوم الجمالى للكلاسيكية لم يكن شديد التحمس لاستغلالها ، ففى عصر كعصرنا تعد الأصالة والتفرد قيمة جمالية فى ذاتها وفى العصر الكلاسيكى كان العكس صحيحا . المستوى العام كان هو «القيمة» والمجاوزة لم يكن مسموحا بها إلا فى حدود ضيقة معترف بها من قبل التقاليد ، وجرأة اللغة كانت تقمع بحدة وغالبا ما يكون ذلك من خلال الصوت الرسمى للأكاديمية ولنأخذ على هذا مثلا أورده ج أنطوان (١) .G Antoine خاصا بحروف العطف فإنه يقال : «بول ، بيير وجاك» لكن اللغة الأدبية تقول «بول وبيير وجاك» هنا لون من «المجاوزة» يعد فى وقت واحد محدودا ومتوقعا ويصنع أسلوب لغة خاصة فى اطار اللغة العامة . لكن المجاوزة الحقيقية فى هذا المثال هى التى تقطع تماما تصور «المستوى العادى» حين تقول : «بول وبيير ، جاك» وإذا سمح الشاعر لنفسه بمجاوزة كتلك كما قال دى بورت Des portes .

وجهى الشاحب وصوتى ، عينى التى تبكى بلا انقطاع

جرى تذكيره على الفور بأنه جاوز النظام . والأدهى أن يذكره بذلك شاعر آخر هو مالارميه ، وفى مثل هذه الظروف يمكن الذهاب إلي حد القول بأن التصور الجمالى الكلاسيكى كان ضد الشعرية ، وأنه إذا كانت عبقرية مبدع مثل راسين أو لافونتين Lafontaine قد استطاعت أن تزحزح قليلا هذه العقبة ، فإن فن الشعر لم يستطع حقيقة أن يتضح إلا فى جو الحرية التى كان للرومانيكية جدارة ادخالها فى الفن .

ونضيف إلى هذا ان كلمة «الشعر» بالمعنى الحديث للمصطلح ، وهو الذى يقصد منه الإشارة إلى طبقة محددة من الجمال (الشعرى) لم

(1) La Coordination. P. 64.

تكتسب هذا المعنى إلا بدءا من العصر الرومانتيكى بالتحديد ، ان الرومانتيكية لم تبتدع الشعر ولكن يمكن القول بانها اكتشفته ، كتب جون وال Jean Wahl لقد أصبح الشعر أكثر فأكثر ذا وعى بنفسه وبجوهره ، كانت الكلاسيكية شعرا غير وا ع بنفسه لكن الشعر الرومانتيكى تعرف على نفسه كشعر (١) . ومن هذه اللحظة ، لحظة اكتشاف الخواص الجمالية الدقيقة للشعر ، كان من الطبيعى أن يزداد التلاؤم بين الوسائل الشعرية والوظيفة الشعرية شيئا فشيئا ، فبدءا من الرومانتيكية تطور الشعر نحوما أسماه فاليرى وبريمو Bremond «الشعر الخالص» وفى الحقيقةأمام شعورنا المعاصر نجد أن كلمة «شاعر» أكثر التصاقا بالتأكيد برامبو أو مالارميه أكثر منها بكورنى أو موليير ، والتزايد الذى يؤكده الاحصاء للخصائص التى لم تكن مباحة يعيد تأكيد ذلك الاحساس الشعورى ، ان الشعر يبدو أكثر فأكثر «شعريا» كلما تقدمنا مع تاريخه ، وهى ظاهرة ربما أمكن تعميمها ، وربما ساعدت على تحديد المفهوم الحديث للجمال ، حيث يلاحظ أن كل فن يشهد لونا من «الاستقطاب» خلال لون من الاقتراب التى يتزايد دائما نحو الشكل الخالص المميز لذلك الفن . الشعر نحو الشعرية الخالصة ، والرسم نحو الفن المجرد وخصائص الرسم الخالصة ، لكن هذا تصور نظرى لا نريد أن نربط به تحليلنا ، فالمنهج الاحصائى الذى أثبتناه هنا أيا كان التفسير الذى يعطى له - يؤكد التطور المتزايد لبعض الخصائص اللغوية خلال ثلاثة عصور فى تاريخ الأدب ، وهى ظاهرة تعد فى ذاتها نتيجة مهمة .

تبقى أمامنا مشكلة منهجية أخيرة : نحن نريد مقارنة الشعر بالنثر ونحن نعنى بالنثر - مؤقتا - اللغة المستعملة ، أى مجموع الأشكال ، الأكثر ترددا من الناحية الاحصائية فى لغة جماعة ما ، ومن هذه الزاوية

---

(١) Poésie, Penseé, Perception. Paris. 1918 p. 24.

فإن الاستعمال هو الحكم الجيد على ما هو نثر وما ليس بنثر ، ويكفى أن يترك المرء على سجيته لكى يقول نثرا كما فى هذا النص :

مسيو جوردان : وعندما نتكلم ماذا نسمى هذا ؟

مدرس الفلسفة : نسميه «نثرا» .

مسيو جوردان : ماذا ! عندما أقول لنيكول : اعطنى شبشبى واعطنى طاقيتى الليلية ، يكون هذا نثراً ؟ .

مدرس الفلسفة : نعم يا سيدى .

لكن مبدأ التناسق يلزمنا أن نقارن الشعر المكتوب بالنثر المكتوب ، وإذن فإن الترك على السجية لا يصلح معيارا هنا ، وفى الواقع فإن أحدا لا يكتب على سجيته فالكتابة تقتضى دائما حدا أدنى من الاعداد ومن الجهد ، وكتابة رسالة صغيرة تجعلنا نتجه قليلا نحو الأسلوب وكل لغة «مكتوبة» تسعى لأن تكون «كتابة» واشتقاق المعنى الاستعارى الثانى من الأصل الأول ، ذو دلالة ، وبالتأكيد فإن هناك أنماطا متعددة من الكتابة مثل كتابة الروائيين ، وكتابة الصحفيين وكتابة العلماء ، إذا اكتفينا بالاشارة إلى أشهر الأنماط ، أيها يمكن أن نختاره لكى يكون «المستوى العادى» الذى يقاس إليه ؟ بالتأكيد ينبغى الاتجاه إلى الذين يكتبون بأقل قدر من الاهتمام الجمالى أى إلي العلماء ولا نقول ان «المجاوزة» فى لغتهم لا وجود لها ، ولكننا نقول انها تمثل الحد الأدنى .

تعريف الأسلوب بأنه مجاوزة ، يخرج به فى الواقع من دائرة الأنماط التى يحكمها قانون «الوجود التام أو العدم المطلق» نثر أو لا

(*) النص مقتبس من مسرحية البرجوازى النبيل لموليير .

نثر . فاللغة الطبيعية واللغة الفنية هما قطبان يستقر بينهما على درجة تتفاوت بعدا وقربا من أحد القطبين أو من الآخر ، الانتاج المكتوب المحمل بالمشاعر ، والنثر الأدبى له دون شك وسائله الخاصة . لكننا سوف نرى أنه يستخدم استخداما واسعا الوسائل الخاصة بالقصيدة . بين النثر والشعر الرومانتيكى تحسب الفروق من الناحية الكمية أكثر من الناحية الكيفية ، حيث يتميز كل لون بكمية تردد للخصائص «المجاوزة» وكمية التردد يمكن أن تكون قليلة جدا بين قطعة نثر لشاتوبريان Chateau briand وبين مقطوعة مما اصطلح على تسميته بقصيدة النثر ، والحدود هنا شديدة الغموض ، لكن الشعر التقليدى وحده هو الذى يمكن أن يخضع لقانون الوجود التام أو العدم المطلق (شعر أو لا شعر) فهذا النص إما أن يكون مقفى أو لا ، لكننا سنرى أن صرامة هذا القانون نفسه ليست إلا صرامة ظاهرة للوهلة الأولى ، وأن قوانين الوزن نفسها توجد فيها درجات مختلفة وعلى المستوى المعنوى لم تتحقق المجاوزة التامة أبدا فى أى عمل شعرى ، ولا يمكن أن تكون القصيدة «شعرية» مائة فى المائة ، والطريقة التى نصنف بها نصا ذا ملامح أسلوبية قوية فى اطار النثر الأدبى أو اطار قصيدة النثر طريقة لا تخلو من مجازفة بدرجة أو بأخرى ، فهذان النوعان الأدبيان يستخدمان نفس وسائل «المجاوزة» ويكمن الفرق فى «معدل التردد» وهو مقياس دائم التغير .

يمكن أن نتصور ظاهرة الأسلوب فى شكل خط مستقيم ، يمثل أقصى طرفيه قطبين ، قطبا نثريا تنعدم فيه كل مظاهر «المجاوزة» وقطبا شعريا يتحقق فيه الحد الأقصى منها ، وبين القطبين تتوزع الأنماط المختلفة المستخدمة فى اللغة الشعورية ، بالقرب من القطب الشعرى توجد القصيدة وبالقرب من القطب الآخر توجد اللغة

العلمية ، والمجاوزة فى هذه اللغة ليست منعدمة ، ولكنها تتجه نحو الصفر [١] .

ولنذكر على أى حال أن المطلوب هو مزيد من الصرامة والدقة ، فكل مستعمل للغة من أبنائها قادر على أن يحكم على ما يستعمله حكما حدسيا ويبقى بعد ذلك أنه ينبغى أن يحتكم إلى الأدلة التى تثبت صحة حدسه الذاتى كما حرصنا نحن دائما على أن نفعله .

* * *

اعتبار الشعر ظاهرة كالظواهر الأخرى ، قابلة للملاحظة من الناحية العلمية ، وقابلة للتحديد من الناحية الاحصائية ، اعتبار يصطدم بالتأكيد مع الشعور العام ، فالشعر اليوم له درجة من التقديس ، يخشى أن تبدو معها أى محاولة لاختراق نظام الميكنة داخله وكأنها محاولة للتدنيس .

«علم الشعر» ؟ ان التعبير يبدو وكأنه يحمل من التجديف قدر ما يحمل من التناقض ، مادام الشعر كما اعترفنا فن يوجد فى القطب المقابل للعلم . لكن ينبغى أن نزيل مرة أخرى اللبس الذى يحدث دائما بين «الملاحظة» و«المادة» موضوع الملاحظة ، أن الشعر يقابل العلم باعتباره «مادة» لكن ذلك التقابل لا يفرض سلفا على منهج الملاحظة المتبع .

ان الفرق بين المنجم وعالم الفلك لا يوجد فى النجوم ولكن فى روح الإنسان الذى يلاحظها ، ولا يوجد على الاطلاق فى المادة الشعرية نفسها ما يمنعها من حيث المبدأ من أن تكون موضوعا للملاحظة أو الوصف العلمى ، ودون شك فإن مادة الملاحظة هنا على وجه خاص معقدة

---

(١) لنتذكر أن «بايى» كان يعد اللغة العلمية ، القطب المقابل للغة الأسلوبية .

وغامضة . وعلى حد تعبير فاليرى : شيء غير قابل للتعريف تضع له تعريفا . لكن لبسا آخر يمكن أن يحدث هنا ، فإذا كان الغموض خاصة ضرورية للشعرية باعتبارها شعرية فهذا حقيقى بالنسبة «للمستهلك» للموضوع الجمالى ، مكمل للحظة التأمل لكن هذا الغموض كظاهرة ليس بالضرورة غموضا على مستوى التحليل ، ومعرفة ميكنة ظاهرة ما لا يمنع على الاطلاق هذه الميكنة من أن تحدث تأثيرها الفورى المباشر .فهناك مسلمات للادراك الحسى لا تستطيع المعرفة التحليلية أن تصنع شيئا ضدها ، فالأرض مازالت ثابتة في أعيننا منذ أن عرفنا أنها تدور .

هناك صعوبة أخرى تكمن فى أن «الشعرية» تشرح عناصرها من خلال لغة «نثرية» ، فالنثر هنا لغة تقعيدية موضوعها «الشعر» وهذا التناقض الأساسى يدين «الشعرية» فى انها تفتقر إلى جوهر موضوعها ذاته . فهى تعلن «تذليل» الشعر للنثر بدءا من اللحظة التى تتحدث فيها عن الأول بوسائل الثانى ، لكننا ينبغى هنا أن نفرق بين تلقى الشعر أو استهلاكه وهو حدث جمالى وبين تحليله وهو حدث علمي ؛ فالتأثر بالقصيدة شيء ومعرفتها شيء آخر ، ومن الطبيعى أن يتم التعبير عن هذين الحدثين المختلفين بوسيلتين مختلفتين من وسائل التعبير .

وعلى أى حال فإنه ينبغى الاختيار اما اعتبار الشعر موهبة قادمة من قوة عليا ينبغى أن نتكلم عنه واذن فيجب أن نحاول التكلم بطريقة ايجابية ، وهناك كثير من النقاد يعتقدون أنه لا ينبغى التحدث عن الشعر إلا بطريقة شعرية ، ومن هنا لا تكون تعليقاتهم وشروحهم إلا قصيدة مركبة على قصيدة أخرى ، غنائية على غنائية ، ويقدم جورج مونان George Mounin بعض أمثلة على هذا حين يقول [1] :

---

(1) Poésie et Société. Paris. P. U. F. 1962. p. 53 - 54.

«فى الشعر ، يتعلق الأمر بتوضيح بعض خلجات النفس بطريقة جلية ، وباعادة بناء معدل لها يمكن تلقيه من خلال جسد الكلمات» أو «المهمة الخالصة للشعر هى أن يقدم مكانا تلتقى فيه أوضح الكلمات بأغمض المواقف» . مثل هذه التعبيرات لا قيمة لها لأنها ليست واضحة وليست قابلة للمراجعة وعندما تقابل مشكلة تحولها إلى شىء غامض مع أنه – على العكس – ينبغى أن تطرح المشكلة بطريقة يمكن معها البحث عن حل يمكن فهمه ، وهناك احتمال قوى أن تكون الفروض التى تقدم خاطئة ، لكنها على الأقل سوف يكون لها فضل أن تثير من النقاش ما يثبت أنها كذلك ، وفى هذه الحالة سوف يكون من الممكن تعديلها أو استبدال أخرى بها حتى نصل إلى الفرض الجيد . ومن ناحية أخرى فليس هناك ما يؤكد لنا أن الحقيقة يمكن الوصول إليها فى هذه المادة أو أن الاستقصاء العلمى يمكن فى النهاية أن يعطينا نتائج لا قيمة لها . ولكن كيف يمكن معرفة هذا أو ذاك قبل أن نجرب المحاولة .

* * *

الباب الأول

المشكلة الشعرية

نحن نتخذ اللغة الشعرية موضوعا لدراستنا ، مع أننا لم نحددها بعد بالوضوح الكافى ، فاللغة هى تلك الحقيقة المتناقضة التى تتكشف من خلال عناصر ليست لغوية فى ذاتها ، وهناك طريقتان لتصور القصيدة احداهما لغوية الأخرى غير لغوية .

ان اللغة تتكون - كما يقولون - من جوهرين ، أى من حقيقتين توجد كل منها فى ذاتها ومستقلة عن الأخرى وهما الدال والمدلول Signifiant et Signifie كما يقول دى سوسير De Saussur والتعبير والمحتوى Expression et Contenu كما يقول جيلمسليف Hjelmslev ، فالدال هو الصوت المنطوق ، والمدلول هو الفكرة أو الشىء[1] . والدلالة حسب التعريف المدرسى القديم يرد لها اعتبارها اليوم وتعنى وجود مصطلحين يرسل أحدهما إلى الآخر ، ومنهج الارسال هو الذى يكون ما نسميه الدلالة Signification .

ومع ذلك فإن أيا من هذين العنصرين ، إذا نظرنا إليه فى ذاته ، لا يعتبر لغويا بالمعنى الخالص للمصطلح . على مستوى كل من عنصرى التعبير والمحتوى ينبغى كما يقول جيلمسليف أن نفرق بين «الشكل» و«الجوهر» فالشكل هو مجموع العلاقات التى يستقطبها كل عنصر من العناصر الداخلية للتنظيم ، ووجود هذا «المجموع» هو

(١) اللغويون المعاصرون يطابقون بين المدلول والفكرة أكثر من مطابقتهم بينه وبين الشىء ، لكن بما أن كل فكرة هى فكرة لشىء ما كما تردد ذلك كثيرا الفلسفة الظاهرية فإن لنا الحق أن نتابع سياق «الدلالة» حتى الوصول إلى الشىء ذاته ، وعندما يتعلق الأمر بجوهر المدلول فإن الأنسب فى الغالب استخدام مصطلح «الأشياء» .

الذى يسمح لكل عنصر بأداء وظيفيته اللغوية .

على مستوى التعبير مثلا يوجد طريقتان فى اللغة الفرنسية لنطق الحرف R فهناك «R» الملفوفة * و«R» المنغمة * ، والفرق بينهما من ناحية «جوهرهما» أى من الناحية السمعية والنطقية . يتساوى فى الأهمية مع الفرق بين حرفين مختلفين مثل «R» و «L» إذن من الناحية الصوتية تمثل طريقتا نطق حرف «R» صوتين متميزين ، لكن هذا الفرق الصوتى ليس فرقا لغويا ، لأنه لا يوجد فى الفرنسية كلمتان تتقابلان من خلال هذا الفرق وحده ، كما يمكن أن يحدث التقابل بين «Rampe» و «Lampe» لوجود «R» فى احداهما و«L» فى الأخرى .

ويمكن بنفس الطريقة أن نميز أيضا فى عنصر المحتوى بين جانبى «الشكل» و«الجوهر» ، فالجوهر هو الحقيقة الذهنية أو الكائنة والشكل هو تلك الحقيقة ذاتها كما شكلها التعبير . وكلمة ما لا تأخذ معناها إلا من خلال لعبة علاقات التقابل التى تربطها بكلمات اللغة الأخرى ، ولنأخذ هنا المثال الذى أورده يلمسليف : «ان جزءا من درجة اللون التى يعبر عنها فى الانجليزية بكلمة أخضر يدخل فى منطقة لونية يعبر عنها فى لغة ويلز بكلمة يمثل جزء منها المساحة التى تغطيها كلمة «أزرق» فى الانجليزية ، بينما درجة اللون الماثلة بين الأخضر والأزرق لا تجد كلمة تعبر عنها فى لغة ويلز»[1] .

هذه النظرة «الشكلية» التى يطبقها البنائيون على اللغة ، سنطبقها نحن على مستوى من اللغة أى على «التوصيل» ، ففى داخل

(*) تنطق كالراء فى العربية .

(*) قريبة من حرف الغين فى العربية .

(1) Prolegomena to theory of Language. trad. du donois, Baltimone. 1953.

مستوى لغوى واحد يمثل الشعر والنثر وسيلتين مختلفتين للتوصيل ، وهاتان الوسيلتان بدورهما يمكن أن تتواجها سواء من خلال جوهرهما أو من خلال شكلهما ، وهذا التواجه ذاته يظهر على مستوى كل من التعبير والمحتوى ، وسوف نبحث نحن عن جذور هذا التواجه على مستوى التعبير ، ونحن بهذا ننفصل عن الدراسة الشعرية التقليدية التى ظلت تكاد تقصر بحثها حتى عصر قريب على جذور هذا التواجه فى جانب المحتوى .

ولنأخذ فى الاعتبار أولا مستوى التعبير أى هذا التفرع الثنائى «شعر – نثر» والتصور «الجوهرى» للشعر هنا يبدو نابعا من تعريف الشعر ذاته فنظام الوزن فى الواقع ، يعتمد على كم هائل من تقاليد تتمثل الخصائص المشتركة بينها فى وحدات غير ذات معنى لغوى ، وإذا قصرنا النظر على الشعر التقليدى الفرنسى ، فانه يعتمد على البحر والقافية ، أى على المقطع والصوت ، والمقطع والصوت هما وحدتان أصغر من الكلمة أو المونيم أى من أصغر وحدة ذات معنى ، ولا يدخل على الاطلاق فى تحديد معنى الكلمة عدد مقاطعها ولا قابليتها لأن تشكل قافية مع كلمة أخرى .

* * *

فالبحر والقافية اذن لا يبدو أن لهما خصائص لغوية مقنعة ، وهما يظهران كغطاء خارجى يؤثر فقط على الجوهر الصوتى دون أن يكون له تأثير وظيفى على المعنى ، و«المقال» المنظوم يبدو اذن من وجهة نظر «علم اللغة» مثل وحدات اللغة غير المنظومة ، وإذا كان هناك بين النوعين فرق «جمالى» فذلك لأنه يضاف إلى الأول ، من الخارج لون من التزيين الصوتى قادر على احداث تأثير جمالى خالص ، واللغة الموزونة إذن تتمثل فى انها : نثر + موسيقى ، والموسيقى تضاف إلى النثر دون أن تغير من بنائه .

ولنأخذ هنا مقارنة دى سوسير بين اللغة ولعب الشطرنج ، المقال الموزون هنا سوف يشبه هنا بوحدات الشطرنج المزركشة بطريقة فنية ، والتى يمكن أن تمثل زركشتها قيمة فنية فى ذاتها ، ولكن هذه الزركشة لا علاقة لها على الإطلاق بقيمتها فى اللعب ذاته ، بمكانتها ووظيفتها .

هذا التصور للشعر ، ليس زائفا كله بلا شك ، فالاعتبارات الجمالية الصوتية مثل التنغيم والترخيم ليست بالتأكيد غريبة على الشاعر ، فهناك «موسيقى للشعر تثير الاعجاب فى ذاتها ، كما يؤكد ذلك المتعة التى يمكن حدوثها عند سماع شعر من لغة غير معروفة ، ولقد أعلن الناقد الانجليزى س . م فالنتين C. M. Valentaine انه كان يجد لونا من اللذة فى ترديد جملة مثل barbara celarent darii ferio مما يؤكد أن ايقاعا منتظما كهذا يأتى على نسق ٣ – ٣ – ٣ – ٣ قادر على أن يداعب الأذن . ومن نفس القبيل فأن تكرار ترديد الأصوات نفسها ينتج عنه لون من المتعة ذات النمط الواحد كما هو الشأن عند الأطفال لكننا لا نعتقد أن القيمة الموسيقية تمثل وظيفةالوزن الوحيدة ولا حتى أكثر وظائفه أهمية .

هذا التطور يمكن أن ترد عليه عدة اعتراضات . أولها الفقر النسبى للمصادر النغمية لموسيقى الكلام ، فالشعر كان فى الأصل – كما هو معروف – «مُغَنَّى) لكنه بالتحديد توقف عن كونه كذلك ، و«القصيدة» التى ندرسها هنا هى قصيدة «مقولة» أو حتى «مقروءة» ، وهى إذ تتحول الى هذا فإنها تتخلى باراداتها عن جزء هام من روافدها الموسيقية من الخصائص التى كانت تكتسبها ، لقد أثبت جرج لوت Georges Lote انه خلال فترة زمنية موحدة (يستمع فيها إلى خطبة وإلى أغنية) تتفاوت العلاقة فى الخطبة نطقا بين القصروالطول من ١ إلى ٧ فقط ، على حين أنه فى الأغنية تمتد هذه العلاقة بين المربع La quadruple croche والمدور La ronde من ١ إلى ٦٤ ،

وبنفس الطريقة فإننا حين ننتقل من التغنى إلى التكلم فإن الصوت ينخفض بدرجة ملحوظة على مستوى الكثافة وينخفض بدرجة أكثر على مستوى العلو ، ولقد لاحظ هنرى بريمون Henri Bremond بحق «أن الموسيقى يَهِنُ معناها بدءا من مقارنتها بالواقع» (موسيقى بودلير وموسيقى فاجنر Wagner مثلا) .

اعتراض آخر من نفس اللون يمكن أن تثيره المحاولة التى قام بها من يسمون بالحرفيين (Lettriste) (*) ومحاولاتهم مفيدة من ناحية أسباب فشلها ذاته - فلقد كان للمحاولة ميزة تطوير منطق فلسفة الجوهريين Substantialisme حتى نهايته ، فإذا كان هناك فى الواقع قيمة جمالية خالصة للصوت المنطوق فى القصيدة فلم لا تظهر هذه القيمة ظهورا حرا دون أن تشغل نفسها بالمعانى المتعلقة بهذه الأصوات . ولماذا تظل هذه الأصوات محتفظة بينها بالترتيب الوحيد الذى تبيحه اللغة ؟

لقد بدأ الحرفيون أولا باختراع كلماتهم الخاصة ، ثم ذهبوا أبعد من ذلك فاخترعوا وحداتهم الصوتية الخالصة أو على نحو أدق عناصرهم الصوتية وهم بهذا قدموا لونا من الموسيقى الواقعية ، ربما كان لها قيمة من الناحية الجمالية ، لكنه لا يمكن بأى حال أن يعد بين ألوان الفنون اللغوية ، فاللغة فى الواقع هى معنى ، ولا ينبغى أن يفهم من هذه الكلمة - من الناحية الاستعارية - كل ما هو قادر على الايجاد أو التعبير ، ولكن ينبغى أن يفهم منها كل ما هو قادر على «الاحالة الى» وهو

(*) الحرفية حركة فى الأدب الفرنسى تزعمها الشاعر الفرنسى الروماني الأصلى أيزيدور ايزو الذى أصدر ١٩٤٧ قانون حركته وكتابه «مدخل الى شعر جديد» وتتابعت كتاباته وأشعاره فى هذا الاتجاه الذى يبنى على رفض المدلولات المتعارف عليها لكلمات اللغة ، واعتبار «الحرف» هو الحقيقة الواحدة الثابتة . ولم تنجح الحركة كثيرا ، ويمكن اعتبارها امتدادا لحركة الدادية التى ظهرت فى الربع الأول من هذا القرن . (المترجم)

يتضمن تصاعد المحتوى أو وجود ثنائية بين شيئين بينهما تراسل اشارى

من هذه الزاوية ، فإن ما أراد الحرفيون أن يسموه «قصيدة» قد أدانوه هم أنفسهم ، فقصيدة لا تحمل معنى لم تعد قصيدة لأنها لم تعد لغة [1] ، وإذا أردنا أن نثبت ذلك بطريقة تجريبية ، فينبغى أن نقارن بين نصين متحدين فى الصوت مختلفين فى المعنى وهو شيء مستحيل ، ومع ذلك فقد تقدم ريموند كينو Raymond Queneau خطوة على هذا الطريق من خلال تجربته الذكية فى «التشابه الحركى» وهى تجربة تعتمد على تقديم معادل صوتى مصغر لبيت ما ، من خلال التشابه فى الحركات فقط ، مثل بيت مالارميه .

«العـــذراء والحيـوية واليـوم الجمـــيل»

مقارنا ببيت على نفس موسيقاه وحركاته :

«الفلــين ، والحــديد ، واليــوم المـــالح *»

والتجربة فيما يبدو لنا فى غير حاجة إلى تعليق .

إلى هذه الاعتراضات التطبيقية – التى ليست بباطلة – يمكن أن تضـاف بعض الأدلة النظرية المنتـزعـة من وظيـفـة نظـام الوزن ذاته ، ولنأخذ حالة القافية لقد قلنا انها تقوم على مصوتات Phonémes اذن على

(١) ج . روسيلو ، ضمن بعض قصائد «الحرفيين» فى مختارات له عن الشعر الفرنسى ولكنه أضاف إليها هذه الملاحظة «نحن لا نقر بخصائصها الشعرية» .

J. Rousselot. Anthologie de la poésie française. Paris 1962. p. 112.

(*) يمكن أن تتضح المحاولة أكثر لو أردنا تطبيقها على شطر من الشعر العربى مثلا :

الماء والخضرة والوجه الحسن

فإنه يمكن أن يتحول إلى :

الداء والكدرة والوجه الأشل (المترجم)

وحدات لغوية غير ذات معنى ، لكن هذا ليس الا فى الظاهر للوهلة الأولى ، فالقافية ليست فى الواقع مجرد تشابه صوتى ، فهناك فى اللغة نمطان من التشابه الصوتى ، تشابه ذو معنى مثل تشابه اللواحق النحوية ، مثلا acteur و Facteur (*) وتشابه غير ذى معنى مثل Soeui و douceur ، واذن فكما يقول جاكوبسون Jackopson «كل قافية لابد أن تكون اما ذات معنى نحوى أو غير ذات معنى نحوى ، أما القافية التى لا تهتم بالنحو أى بالعلاقة بين الصوت والبناء النحوى فهى تنتمى ككل ألوان التعبير التى تحذو هذا الحذو إلى مجرد تخلخل ذهنى» (١) ، وهكذا فإن القافية تتحدد تبعا لعلاقتها بالمحتوى وهذه العلاقة قد تكون ايجابية أو سلبية ، ولكن على أى حال هناك علاقة داخلية وبناءة للسياق فى داخل هذه العلاقة ينبغى دراسة القافية .

بنفس الطريقة فإن من الشائع الآن بكثرة فى الشعر الفرنسى استعمال «التضمين» * وهو يُعَرف بانه عدم التوافق بين البحر والنحو ، واذن فهناك مرة أخرى علاقة داخلية بين الصوت والمعنى ، فالوزن اذن ليس عنصرا مستقلا عن القصيدة يضاف إلى محتواها من الخارج لكنه جزء لا ينفصل من سياق المعنى ، وهو بهذه الصفة لا ينتمى إلى علم الموسيقى بل إلى علم اللغة .

(*) اللاحقة eur فى الكلمتين تدل على اسم الفاعلية . ويمكن مقارنة هذا بالقوافى التى تنتهى بالواو والنون فى العربية التى تدل على جمع المذكر أو الألف والتاء التى تدل على جمع المؤنث ... إلخ . (المترجم)

(١) Essais de linguistrque - Paris 1963 (Trad. de l'anglais)

* عدم تمام المعنى بتمام البيت ، هو معروف كذلك فى الشعر العربى منذ العصر الجاهلى مثل قول النابغة

فأقسمت بالبيت الذى طاف حوله ... رجال بنوه من قريش وجرهم

يمينــا ...

وسوف نطور بحث هذه الجزئية فى الشعر العربى مقارنة بما أشار إليه المؤلف فى الشعر الأوربى فى موضع لاحق من ترجمة هذا الكتاب . (المترجم)

ان هذا التفريع السابق (الذى طبق على الدال) يمكن أن يطبق على الوجه الأخير من المقال الشعرى أى على المدلول ، وللنظرة الأولى ، فإنه إذا كانت القصيدة عملا لغويا كما قلنا ، فإن وظيفتها أن تحيل الى مدلول يعد جوهرا أى يعد شيئا قائما بذاته ومستقلا عن كل تعبير كلامى أو غير كلامى ، فالكلمات ليست إلا جواهر الأشياء وهى هنا لكى تؤدى "معلومة" عن الأشياء كان يمكن للأشياء أن تؤديها بطريقة أو فى لو أننا كنا نستطيع فهمها ، إذا لم يكن معى ساعة وسألت واحدا : كم الساعة فإن اجابته : «الثانية والنصف» سوف تعطينى معلومة مطابقة لما كان يمكننى الحصول عليه لو اننى نظرت أنا إلى ساعته .

اللغة إذن ليست إلا مؤديا مُقَنِّنًا عن التجربة ، وهكذا فإن كل اتصال كلامى يفترض عمليتين متواجهتين ، أولاهما تذهب من الأشياء إلى الكلمات وهى التقنين ، والثانية تذهب من الكلمات إلى الأشياء وهى فك التقنين ، أليس فهم النص معناه الادراك الجيد لما يختفى وراء الكلمات ، الذهاب من الكلمات الى الأشياء وبالاجمال فصل المحتوى عن التعبير الخاص به ؟

وسوف يعترض بأن هناك حالات لا يستطيع التفكير فيها أن يتصور الأشياء خارج الكلمات التى تعبر عنها ، ولقد ردد علماء النفس كثيرا أنه ليس هناك تفكير بدون لغة ، وأن اللغة ليست ملبسا للتفكير وإنما هى جسده وهذا يبدو حقيقيا وخاصة بالنسبة للأفكار المجردة التى لا توجد إلا من خلال التسمية . لكن شدة الترابط لا تعنى التطابق ، كون التفكير لا يستطيع الاستغناء عن التعبير ليس دلالة على أنه مرتبط بتعبير محدد ومن الممكن دائما ربط التفكير وخاصة التفكير المجرد بتعبيرات مختلفة ، وقابلية ذلك اللون من التفكير «للترجمة» ، سواء الى لغة أخرى ، أو دخل اللغة ذاتها ، وهى الدليل على أن المحتوى يظل منفصلا عن التعبير .

الترجمة معناها أن نعطى للمحتوى الواحد تعبيرين مختلفين ، والمترجم يتدخل فى دائرة الاتصال على النحو التالى :

المرسل ← الرسالة الثانية ← الرسالة الأولى ← المترجم ← المستقبل .

والترجمة تتم عندما تتطابق الرسالة الثانية مع الرسالة الأولى من الناحية المعنوية ، أى إذا كانت المعلومة المنقولة واحدة ، والترجمة مهمة شاقة تتجمع ضدها الاتهامات التى يلخصها المثل الإيطالى المعروف ، * لكن المترجم لا يخون أبدا إلا النص الأدبى ، أما اللغة العلمية فهى تبقى قابلة للترجمة وحتى فى بعض الحالات للترجمة الشديدة الدقة مما يبرهن أنه كلما ازداد تجرد الفكر ، قل ارتباطه باللغة (١) .

يحق لنا إذن أن نفترض استقلال المحتوى على الأقل فيما يخص اللغة العلمية وعلى هذا الفرض تبنى تبعية التعبير للمحتوى ، فاللغة ليست إلا وسيلة نقل الفكر ، فهى الوسيلة وهو الغاية ، وليس هناك على الإطلاق تأكيد مسبق بأن هذه الغاية لا يمكن التوصل إليها بطريقة مماثلة ، أو ربما بطريقة أفضل ، من خلال وسائل أخرى . إذن فسوف يحق دائما أن نترجم «الرسالة» ذاتها بكلمات أخرى سواء لجعلها أكثر قابلية للوصول ، أو كما يفعل الأستاذ ليتأكد من ان التلميذ قد فهم ، وهنا تأتى المهمة التعليمية الدقيقة والتى تسمى «شرح النصوص» والتى يطبقها الأستاذ فى مدارسنا على السواء بالنسبة للنصوص الأدبية على اختلافها ، النص الفلسفى أو الشعرى أو النثرى ، وهنا فإن مشكلة استقلال

---

* يشير إلى مثل ايطالى يقول : المترجم والخائن ليسا إلا وجهين لعملة واحدة ، وهو مثل يعتمد على أن أصل الكلمتين : مترجم Traducteur وخائن Traitre متقارب فى اللغة اللاتينية ، والمثل الإيطالى هو : Traduttore tradittore .

(١) لمزيد حول هذه المشكلة انظر :

Problemes thtoriques de La tradution. Paris. 1962.

المحتوى الذى يؤكده قابليته للترجمة مسلم بها بالنسبة للنصوص غير الأدبية فهل هى كذلك فيما يتعلق بالنص الأدبى وعلى الأخص الشعر ؟

ان قابلية الترجمة ربما كانت بالتحديد المعيار الذى يسمح بالتفريق بين نمطين من اللغة ، وتلك حقيقة أكدتها «الآلة المترجمة» [١] والمشكلة الرئيسية تكمن فى معرفة أسباب عدم قابلية الترجمة للغة الشعرية .

وللاجابة على هذا السؤال ، لابد أن نفرق ، هنا أيضا ، بين شكل المحتوى وجوهره ، فترجمة الجوهر ممكن وترجمة الشكل هى فقط غير الممكنة ، يقول أحد كبار المتخصصين فى هذه القضية : «الترجمة تهدف الى أن تنتج داخل لغة الوصول (اللغة المترجم اليها) معادلا طبيعيا أقرب ما يكون الى الرسال فى لغة القيام (المترجم منها) من ناحية المعنى أولا والأسلوب ثانيا» [٢] ونحن هنا مع المستويين ، فجوهر المحتوى هو المعنى وشكله هو الأسلوب ، وعندما تكون لغة القيام ولغة الوصول نثريتين ، فإن المستوى الشكلى تنتفى عنه صفة اللزوم ، حيث أن النثر هو درجة الصفر فى الأسلوب ، يمكن دائما ترجمة نص علمى ترجمة دقيقة من لغة إلى أخرى أو داخل نفس اللغة ، وذلك بالتحديد لأن التعبير هنا ، يظل خارجيا بالنسبة للمحتوى ، فنفس الشىء بالضبط أن تقول : «الساعة الثانية بعد الظهر» أو «الساعة الرابعة عشر» il est quatorze heures أو تقول (بالانجليزية) it is tow O'clock لكن الأمر يتغير عندما يتدخل الأسلوب ، فالتعبير يعطى عندئذ المحتوى بناء خاصا يكون من الصعب أو المستحيل أداؤه بطريقة أخرى ، ومن هنا فإنه يمكن (فى ترجمة قصيدة) أن تحتفظ بالمعنى (فى جوهره) لكن نفقد الشكل ونفقد معه فى الوقت ذاته الشعر .

---

(١) نشرت مجلة الدراسات الفلسفية ١٩٦٢ : «أجريت تجارب للترجمة على الآلة المترجمة ونشرتها الصحف وكانت نتيجتها أن نصين وضعا فى الآلة المترجمة ، فترجم أحدهما ولم يترجم الآخر» النص الذى لم يترجم بالطبع كان قصيدة .

(٢) Nida. principles or tzanslation. Harvard Univ. Presse 1959.

ولكى نصل إلى فهم أوضح ، لنأخذ مثالا ثلاثيا ولنقارن هذه الصيغ الثلاثة :

(أ) شعرات شقراء — Cheveux blonds

(ب) شقراء شعرات — Blonds cheveux

(جـ) شعرات من ذهب — Cheveux d'or

هنالك فرق بين الصيغ الثلاثة ، فالأول ينتمى إلى النثر ، الثانى والثالث (رغم استهلاكهما) يمكن أن يحملا إلي شعر . من أين يأتى الفرق ؟

كل القضية التى يطرحها علم الشعرية تكمن هنا .

هذه الصيغ الثلاثة لها نفس جوهر المحتوى مما يعنى انها ترسل نفس المعلومة فى الاجابة على السؤال : «ما لون الشعرات» ثلاثة اجابات يحمل كل منها واحدة من «الرسائل» الثلاثة ويجيب بنفس الطريقة «شقراء» فالفرق اذن بين الشعر والنثر ليس هنا ، فهو لا يتلعق بالمدلول فى جوهره ، وهو أيضا لا يعتمد على جوهر الصوت ، ولو كانت هذه الصيغ غير متطابقة من الناحية الصوتية ، انه فى الواقع بينى على أساس شيء ما هو علاقة المدلولات فيما بينما ، فنوع العلاقة بين مدلول «شقراء» ومدلول «شعرات» يتغير ، تبعا لاحلال «دال» الصفة قبل «دال» الاسم أو بعده ، وهو أيضا يتغير تبعا للتعبير عنه بالدال «أشقر» أو «من ذهب» ، ولأن الأمر يتصل بالعلاقة ، فنحن نتحدث عن البناء أو الشكل ولأن هذه العلاقة هى بين المدلولات فسيحق لنا أن نتحدث عن شكل المعنى .

هكذا تكون «أ» ترجمة «ب» و«جـ» إذا أردنا بالترجمة الاحتفاظ

بالجوهر لكنها لا تكون ترجمة إذا أردنا بالترجمة الاحتفاظ بالشكل ، ولأن الشكل هو الذى يحمل الشعر فإن ترجمة القصيدة إلى نثر يمكن أن تكون دقيقة إلى الحد الذى نريده دون أن تكون مع ذلك شعرا ، هكذا قدم لنا هنرى بريمون مثلا دقيقا لهذه الملاحظة حين ترجم بيت مالرب Malherbe

(أ) ستتجاوز الثمار وعد هذه الزهور

Et Les Fruits Passeront La Promesse des Fleurs.

فأعطى ترجمة لا تكاد تختلف إلا قليلا

(ب) ستتجاوز الثمار وعود الزهور

Et Les Fruits Passeront Les Promesses des Fleurs.

وهو تغيير يكفى من وجهة نظره أن يتلف البيت اتلافا كاملا .

وهذا المثال دقيق على نحو خاص ، من حيث أن الوزن والايقاع لكلتا الصيغتين واحد ومن هنا فإنه لا يمكن أن يكون الدال هو السبب ، ويبقى المدلول موضع التساؤل ، فإذا كان هناك تلف للبيت فأنه يعود إلى المدلول وحده ، وحيث إن جوهر المدلول واحد فى الصيغتين إذ يحمل كل منهما نفس المعلومة ، ويمكن مراجعة ذلك - كما يقول چاكوبسون - بالنظر إلى علاقة كل من الصيغتين بالحقيقة فمن الواضح أنه لا يمكن اثبات «أ» أو نفيها دون اثبات «ب» أو نفيها فإذا كان صحيحا أو غير صحيح أن «الثمار ستتجاوز وعد الزهور» فإنه أيضا صحيح أو غير صحيح أن «الثمار ستتجاوز وعود الزهور» ، بقى إذن أن نرجع الفرق الجمالى إلى الفرق الوحيد اللغوى الجوهرى بين «أ» و«ب» وهذا الفرق كما سنرى يكمن فى شكل المدلول ، فنحن حين ننتقل من «وعد الزهور» إلى «وعود الزهور» فقد غيرنا العلاقة بين جزئى كل جملة ، ونحن إذ نفعل فإننا نغير بناء المدلول ذاته كما سنبين ذلك .

ان الدراسات التقليدية تواجه دائما بين الشكل والمعنى ، جاعلة

من الشكل المستوى الصوتي الوحيد . والحقيقة أنه ينبغى التمييز بين درجتين فى الشكل ، الأولى على مستوى الصوت والثانية على مستوى الفن ، فهناك شكل أو بناء للمعنى يتغير عندما ننتقل من الصيغة الشعرية إلى ترجمتها النثرية . فالترجمة تحتفظ بجوهر المعنى لكنها تفقد شكله ومن هنا فإنه يبدو أن مالرميه كان لديه الحدس الدقيق ، إذ أخذنا بعبارة فاليرى : «يمكن القول بأنه أراد للشعر – الذى ينبغى أن يتميز بصفة أساسية عن النثر من خلال الشكل الصوتى والموسيقى – أن يتميز أيضا من خلال شكل المعنى» (١) .

مم يتكون هذا الشكل ؟ كل التحاليل التالية محاولة للاجابة على هذا السؤال .

فى هذه المرحلة من التحليل ينبغى فقط أن نمهد الأرض من خلال توضيح ما ليس بالشكل .

لقد واجهنا بين الشكل والجوهر ، أى بين هذه الحقيقة اللغوية والشىء والمعنى اللغوى العام ، والشىء فى حد ذاته ليس شعريا ، وهذا لا يعنى أنه نثرى ولنقل إنه محايد بالنسبة للشعر والنثر وإن اللغة هى التى تجعله ينتمى إلى أحدهما . لكن تناقضا يكمن لنا هنا ، فالمصطلحات التى استخدمناها الآن ليست أدلة لصالح فكرة وجود لون من الواقعية فى الأسلوب ، واقعية تكتسب الكلمات من خلالها وحدها قوة جمالية ليست للأشياء .

ومرة أخرى فإن اللغة تحيل إلى الأشياء بعيدا عن موسيقاها الخاصة التى لاحظنا محدوديتها وهى لا تملك على الإطلاق إلا ما تعيره لها الأشياء وما ينبغى أن يقال هو ان الأشياء ليست شاعرية إلا بالقوة ،

(١) Mallarmé. Pléiad. p. 668.

وأن على اللغـة أن تنقل هذه الشـاعرية من القـوة إلى الفـعل ، وبـدءا من اللحظة التى تتحول فيها الحقيقة الى شىء متكلم فإنها تضع مصيرها الجمالى بين يدى اللغة : سوف تكون شعرية من خلال القصيدة أو نثرية من خلال النثر .

هذه الشـاعرية بالقـوة فى الأشـيـاء ربما لم تكن مـوزعـة بالتسـاوى وربما وجدت أشياء ذات نزعة شـعرية ، القمر مثلا ذلك الموضوع الذى لم ينفد أمام الشعراء فى كل العصور وكل الأمم ينبغى أن تكون له خصائصه المميزة فى هذا الشأن (مالارميه نفسه الذى مل من سيطرة فكرة القمر ، وأقسم أن يبعده ، اضطر يوما إلى الخضوع هاتفا : يا له من شعرى فاتن !) ومشكلة كتلك ، تثيرها شاعرية الأشياء تظل دائما فى حاجة إلى معالجة ، ولنقل – عابرين هنا – انه ربما كان من الضرورى أن نفرق هنا أيضا ، داخل الجوهر ذاته بين مستوى شكلى يوضع فى درجة أدنى بالنسبة للمستوى الجوهرى ، ويمكن أن يرتبط به بناء الإدراك فى مواجهة الشىء المدرك ، ولكننا فى مستوى القصيدة نتعامل لا مع الأشياء ذاتها ولكن مع الأشياء المعبر عنها من خلال اللغة ، ومن هنا فإنه توجد هيمنة للغة ، على الأشياء ، ويظل التعبير سيدا يتحقق من خلاله أو لا يتحقق الكمون الشعرى فى المحتوى فالقمر شاعرى مثل «ملك الليالى» أو «منجل من ذهب» ولكنه نثرى بوصفه كوكبا يدور حول الأرض . ونتيجة لذلك فإن من البديهى أن تكون المهمة الخاصة لعلم «الشعرية» فى النقد الأدبى التساؤل لا عن المحتوى الذى يظل دائما هو هو ،ولكن عن التعبير حتى نعلم أين يكمن الفرق .

يجب اذن الاقرار بهذه الحقيقة التى عبر عنها ايتين وسريو عندما أدان «التشدد فى البحث عن عالم الحديقة ، والغابة ، والبحيرة ، والوجه الأنثوى الجميل ، عن رقة الضوء القمرى أو كآبة الضباب الصباحى ، عن الورد والبلبل ، والأساطير الاغريقية والبريطانية ، وأن نتحاشى على

نحو خاص ذكر السيارات ومداخن المصانع» [1] ثم أضاف «انهم يخطئون بالطبع أولئك الذين يعتقدون أن بامكانهم تصنيف الأشياء الواحد بعد الآخر اما فى جانب الشاعرية واما بعيدا عنها» ولقد أوضح تاريخ الأدب موقفه من قاعدة كتلك ، فالشعر قد تابع تطور المجتمعات ، وهو لم يتوقف عن توسيع قاعدته العريضة ، كان فى البدء مقصورا على الآلهة وهو اليوم يفتح أبوابه للعامة ، بدءا من الحديث عن «الجيفة» عند بودلير الى «المترو» عند بريفير Prévert .

أثبتت هذه الكائنات وتلك الأشياء التى كان يعتقد انها مبعدة عن الشعر من خلال لون من اللعنة الطبيعية ، انها جديرة بأن تخترق عالم الشعر ، بدءا من اللحظة التى اجتازت بها الكلمات اليه .

لكن دراسة الشعر تبدو متأخرة عن الشعر ، فالغالبية العظمى من النقاد والمعلقين ظلت وفية للتقاليد البلاغية القديمة التى تقسم «الأجناس» تبعا للمواضيع التى تعالجها ، فالتصنيفات الأدبية تتلاقى مع تصنيفات الأشياء هكذا فرض بوزيدنيو Posidonios على الشاعر أن يعيد معالجة «القضايا الانسانية والالهية» أما ما تيودى فندوم Mathieu de Vendôme فقد ألزم بأن يكون «المحتوى جادا خطيراً» وفى القرن السابع عشر كان يمكن أن تكتب الملهاة بالنثر بينما كان شرف المأساة يفرض أن تكتب بالشعر .

هذا «المحتوى الجاد الخطير» يصر نقادنا اليم بأن يبحثوا عنه عند الشاعر ، كما لو أن القيمة الجمالية للقصيدة تكمن فيما تقول وليس فى الطريقة التى تقوله بها ، ان القصيدة تحلل فقط على المستوى الفكرى ، أما المستوى اللغوى فهو يأتى فى شكل اشارات وبطريقة عرضية ، ان الاهتمامات ينصب على الشاعر أكثر مما ينصب على القصيدة ،

---

(١) La Correspondance des Arts. Paris. 1947. p. 259.

والتحليل الأدبى يمر بطريقة غامضة ، فالنص «شىء» يسمح للناقد بالبحث عن أسبابه ، وعندما تحول علم الأدب إلى علم تحليل نفسى أو اجتماعى ظل فى العمق محافظا على نفس المشكلة القديمة فى البحث عن السبب أو المصدر ، فالنقد القديم كان يبحث عن المصادر الأدبية للنص ، ويعتقد أنه قال كل شىء عن الانتاج عندما يكتشف خيطه التاريخى ، والنقد المعاصر يبحث عن المصادر النفسية أو الاجتماعية ، ويعتقد أنه حلل النص عندما يربطه بطفولة أو بوسط اجتماعى ، وهو يستقصى وراء محتوى حقيقى يختلف عن المحتوى الظاهر الذى يعطى النص مفاتيحه ، وهو إذ يفعل هذا فإنه يفقد موضوعه الحقيقى ، وهو يبحث فيما وراء اللغة عن مفتاح يوجد فى اللغة ذاتها من حيث كونها وحدة لا تنفصم بين الدال والمدلول .

ونحن لا ننازع على الاطلاق فى قيمة التفسيرات النفسية أو الاجتماعية ، فهذان العلمان لهما الحق تماما فى مناقشة الانتاج الأدبى بنفس الدرجة التي يناقشان بها أى مظهر من مظاهر الحقيقة الانسانية . يدخل فى قضاياها ونحن نود فقط أن ننازع فى القيمة الجمالية التى يدعيانها أحيانا وربما بطريقة غير ارادية .

فعندما تناقش لغة الشاعر بطريقة عرضية أو وثائقية فانها تفقد ما يميزها وهو الجمال ، وحول المشكلة التى يؤهل ناقد الشعر وحده لطرحها وهى ما الذى يفرق الشعر عن النثر ؟ ليس لدى عالم النفس أو الاجتماع أى شىء يقوله . فاستعارة ما يمكن أن تكون دلالة على وسوسة ، وليس هذا سببا لكونها شعرا ، وانما السبب فى ذلك يكمن فى أنها استعارة ، أى طريقة معينة للتعبير عن محتوى ، كان يمكن أن يعبر عنه ، دون أن يفقد شيئا ، من خلال لغة مباشرة .

حين يقول بودلير :

لكنها الجنة الخضراء للعشق الطفولى

Mais Le vert paradis des amours enfantines

فـإن علمـاء التـحليل النفـسى لهم الحق فـى أن يروا وراءه لونا من الاسقـاط لظل عقدة أوديب تجاه مدام أوبيك ، لكن نفس الاستنتـاج كان يمكن أن يخرجوا به من وراء عبارة نثرية بسيطة مثل : «الأطفال العشاق سـعـداء جـدا » وهـى عـبارة يمكن أن تحـتـفظ بمدلول البيت ، لكنهـا تفـقـد الشكل ، وتفقد معه فى نفس الوقت الشعر .

ان علم اللغة ، أصبح «علما» منذ أن اعتنق مع سوسير وجهة النظر الحلولية . ان عناصر تحليل اللغة كامنة فيها ، والشاعرية ينبغى أن تعتمد نفس المبدأ . فـالشـعـر كـامن فى القـصـيدة ، وذلك مـبدأ ينبـغى أن يكون أساسياً فـالشاعرية كعلم اللغة ، موضوعها اللغة فقط ، الفرق الوحيد بينهما هو أن موضوع الشعرية ليس اللغة على وجه العموم وإنما شكل خاص من أشكالها ، وإنما يعد الشاعر شـاعرا لا لأنه فكر أو أحس ولكن لانه عبّر ، وهو ليس مبدع أفكار وانما هـو مبدع كلمـات ، وكل عبـقريتـه تكمن فى اختراع الكلمة ، فوجود حساسية غير عادية لا يخلق شاعرا كبيرا ، لقد أمكن تعريف الشعر الغنائى من خلال سذاجته ذاتها ، فنفس القائمة من المشاعر الكبرى التى تمثل رصيدا مشتركا للمشاعر الإنسانية ، هى التـى تمده بموضـوعـات للإلهـام لا تنفـد ، لكن السـذاجة تكمن فى الموضـوع وليس فى التـعـبير فـبحـيرة لا مارتـين ، «حزن أوليمبو» لفكتور هيجو «ذكريات دى موسيه Musset» تقول نفس الشىء ، لكن كل عمل منها يقوله بطريقة جديدة ، وبنسج فريد للكلمات يظل ثابتا دائما فى الذاكرة لأنه من خلاله وحده يتحقق الجمال .

كان أبو لونير Appolinaire يقول : «لقد أحب الفرنسيون خلال فترة طويلة أن يتلقـوا الجـمال فى شـكل مـعلومـات» وليس أدل على صـحـة هذا الحكم من هوس الشرح والتأويل الذى يدور حول بعض شعرائنا ، وخاصة حـول مـالارمـيـه . فـفـى انتـاج هذا الشـاعر المشـهـور بالغـمـوض يـتـفـنن الشـارحـون فى اكتـسـاب هـوى ميتـافـيزيقـيـة ، وربما كـانت هنالك ،

ولنؤكد هنا مرة أخرى أننا لا نريد على الإطلاق أن ننفى وجود محتوى للغة الشاعرية ، لكن أن يقتصر توجيه النظر على هذا المحتوى أيا كانت قيمة حقيقة الأعماق أو أصالتها فإننا نخاطر بذلك أن نحمل على الاعتقاد أن هذا المحتوى هو وحده الذى يحمل القيمة الشاعرية للقصيدة (١) ، وهو حكم يبدو متناقضا على نحو خاص مع شاعر مثل مالارميه الذى كان هو أيضا ناقدا أجرى تحليلات شديدة الدقة على شعره وقيمه الجمالية ، لم يكن هناك أحد أوضح منه فى وعيه بالطبيعة «اللغوية» لفنه ، هو الذى قال : «إن الشعر لا يصنع من الأفكار ولكن من الكلمات» وعرف نفسه بهذه العبارة المدهشة : «أنا تركيبى» ، ومع ذلك فإن الاهتمام مازال مستمرا بالأفكار أكثر منه باللغة ، بما قاله الشاعر أكثر من الطريقة التى قال بها [٢] ، وهكذا فإنه فيما يتعلق بهذا البيت :

وهربت من الانتحار الجميل منتصرا

تنازع الشراح فى معنى كلمة الانتحار Suicide فأخذ بعضهم (مورون ، جنجو) المصطلح بالمعنى الحرفى ، وآخرن (تيبودى ، دافى جاردنى) رأوا فيه معنى غروب الشمس ، وهذا النقاش يخاطر باخفاء الحقيقة الرئيسية فنفس المعنى كان يمكن أن يقال نثرا دون أن ينقص منه شىء مثلا على التفسير الأول :

تغلبت على محاولة لانتحار جميل

وعلى التفسير الثانى :

وأدرت عينى عن مشهد جميل لغروب الشمس

فهاتان صيغتان مختلفتان من حيث المعنى ، لكنهما متفقتان من

---

(١) انظر فى هذا الموضوع مقالنا : «الغموض عندما لا رميه» .
Revue d'Esthetique Janvier 1962.

(2) Voir : Jaques Scherer. l'expression Littéraire chezm allarmé. Paris 1948.

حيث انهما تواجهان معا باعتبارهما نثرا ، الصيغة الأساسية التى هى شعر ، والفرق يكمن أولا فى الايقاع ، لكنه ليس فى الايقاع وحده فهو يكمن أيضا فى مستوى شكلى من خلال علاقة المفردات بالتركيب وهى الخاصية التى يحقق بها خاصيته الشعرية .

والمشكلة التى يطرحها الشراح ، ليست مع ذلك دون موضوع ، فالقصيدة لها معنى وهذا المعنى يجب معرفته ، فإذا أخذنا بيت فاليرى :

سطح هادىء تمشى عليه اليمامات

Ce toit tranquille oû marchent des Colobes

ولم نفهم ان «السطح» يعنى البحر و«اليمامات» تعنى السفن ، فإننا نبتعد عن مقصد الشاعر . لكن هذا المعنى فى جوهره أى «وجود سفن تسير على سطح بحر هادئ» ليس فى ذاته شعريا وعلى الأقل ليس شعريا من خلال حق طبيعى ، كما يشهد بذلك امكانية وضعه فى صيغة شديدة النثرية كتلك التى أوردناها ، لكن الحدث الشعرى يبدأ بدءا من اللحظة التى نسمى فيها البحر «سطحا» والسفن «يمامات» فهنا خروج على قانون اللغة مجاوزة لغوية يمكن تسميتها مع البلاغيين القدماء صورة Figure وهى وحدها التى تمد الشعرية بموضوعها الحقيقى .

* * *

عرفت البلاغة منذ العصور القديمة «الصور» على أنها وسائل للكلام بعيدة عن الوسائل الطبيعية والعادية ، أى على أنها مجاوزات لغوية ، وهو تعريف يمكن أن يغطى مجمل ظواهر الأسلوب وأن يمدها بلافتات مناسبة ، وحقيقة فالمصطلح - شأنه فى ذلك شأن كل المصطلحات الواردة من البلاغة القديمة - قد قُلّلَ من شأنه اليوم ، وهو تقليل غير

عادل فيما نرى ، فالأسباب التي قللت من شأن هذا العلم الذى كان مقدرا فيما مضى ، أسباب متعددة ، سوف نكتفى بتناول واحد منها لأنه يتصل اتصالا مباشرا بالموضوع الذى نناقشه .

يمكن التمييز بين نوعين من الصورة هما – تبعا لمصطلح فونتانيي – «صور الابتداع» و«صور الاستعمال» ولكى نفهم هذا التقسيم ، ينبغى أن نميز فى الصورة ذاتها بين الشكل والجوهر ، فالشكل هو طريقة الربط بين الوحدات ، والجوهر هو الوحدات ذاتها ، ولنأخذ حالة الاستعارة ، فهى مبنية فى الأساس على علاقة معقدة ، سوف نحللها فيما بعد ، بين الوحدة وسياقها . هذه العلاقة التى يمكن أن نسميها «منطقية» توجد هى داخل استعارتين تختلف وحداتهما اختلافا جذريا ، ففى «ليلة خضراء» عند رامبو أو «فكرة منتجة» عند مالارميه ، لدينا زوجان من الوحدات ومن ثم محتويان مختلفان اختلافا كاملا ، لكن العلاقة التى تربط داخل كل صيغة الاسم بالصفة (خضراء بليلة أو منتجة بفكرة) هى هى علاقة واحدة والبناء التركيبى متطابق ، وهذا البناء هو الذى جعل من كل صيغة منهما استعارة .

ويمكن توضيح ذلك رمزيا من خلال العرض التالى (الرمز م يشير إلى مدلول كل وحدة والرمز ع إلى العلاقة) .

النظرية الجوهرية : نثر = م ١ + م ٢
شعر = م ٣ + م ٤

النظرية البنائية : نثـر (م ١) ع ١ (م ٢)
شعر (م ١) ع ٢ (م ٢)

الفرق بين (ع ١) و (ع ٢) هو فرق «شكلى» يمكن أن يوجد فى حد ذاته متطابقا بين مدلولين مختلفين ، أو مختلفا بين مدلولين متطابقين .

عندما يخلق الشاعر استعارة مبتكرة ، فإن الذى« ابتدعه انما هو الوحدات وليس العلاقة ، هو يجسد فى شكل قديم جوهرا جديدا ، ابتكاره الشعرى يكمن هنا فالوسائل قد قدمت وبقى استخدامها ، وبدون شك فإن الفن الشعرى على امتداد تاريخه لم يتوقف عن خلق صور مبتكرة ، أى عن خلق أشكال جديدة لكنه هنا - كالشأن فى فنون أخرى - ليس كبار الفنانين دائما هم الذين ينحتون الأشكال الجديدة ، ولكنهم فى معظم الحالات يستثمرون الرصيد الفنى الموجود بالفعل . صور الابتداع اذن ليست مبتكرة فى شكلها ، ولكنها فقط فى الوحدات الجديدة التى تستطيع عبقرية الشاعر أن تتجسد من خلالها .

لكنه يحدث أن بعض هذه التعبيرات تكون معادة ، ومن ثم مستعملة وفى هذه الحالة يكون معنا ما يسمى «صور الاستعمال» حيث نجد الشكل والجهر ، العلاقة والوحدات مطروقة من قبل ، هكذا فى صورة راسين «شعلة شديدة السواد» نجد معنا صورة فى ظاهر الأمر مقتحمة ، لكنها فى الواقع لا تحمل أى أثر للابتداع ، فـ »الشعلة» للتعبير عن «الحب» السوداء للتعبير عن «المدنس» كانت شديدة الاستعمال فى ذلك العصر ، والربط فى ذهن الجمهور المثقف كان بديهيا ، ومن هنا فإن المجاوزة تختفى وتختفى معها الظاهرة الأسلوبية .

إذا كانت الصورة مجاوزة ، فإن التعبير «صورة الاستعمال» يحمل التناقض فى ألفاظه ، حيث ان الاستعمال هو نفى المجاوزة ، وفى الحقيقة فإنه إذا كان هناك للتعبير معنى ، فلأن هناك نوعين من الإستعمال ، الاستعمال العام الذى يشيع بين مجموع أفراد الجماعة اللغوية والاستعمال الخاص الذى تخص به طائفة فقط من هذه الجماعة ، وداخل اللغة كما هو معروف توجد لهجات مثل اللهجات الريفية ولهجات الحرفيين والمصطلحات الشعبية ، من خلال مميزاتها الخاصة ذاتها ، تنفرد بخصائص أسلوبية ، ومجموع «صور الاستعمال» التى يستعملها

الشعراء لها خصائص «نبيلة» وهي تتميز بجدارة الاستعمال الأدبي ، وأن تقول : «الشعلة» في التعبير عن «الحب» فإن هذا يَسِمُ المفهوم «بانه شعر» ويضاف إلى هذا أن البلاغيين القدماء قننوا استخدام بعض المفردات ؛ فتبعا لكتاب خصائص الأسلوب لموفيون Mauvillon نجد سلسلة من المترادفات بعضها يحمل صفة «مبتذل» بينما يعد الآخر «أسلوبيا» مثلا كلمة «طلعة» تدخل في «الأسلوب السامي» ، بينما تدخل «سحنة» في الأسلوب الساخر ، وصور الاستعمال عند الشاعر لا تصنع إلا أن تضيف إلى هذه القائمة مترادفات جديدة ، تحمل من خلال كونها استعمالا خاصا سمات «الأسلوب الشعري» . لكن قدرتها هنا تنحدر ولا تلبث أن تتحول إلى أسلوب أكاديمي أو متحذلق ، لقد خلطت الدراسات الشعرية القديمة بين الصور وصورة الاستعمال ، ويمكن أن نفرق مع ج انطوان بين نمطين أسلوبيين أحدهما يسمى «الاختيار» والثاني يسمى «الابداع» [١] واستخدام «صور الاستعمال» ينسب إلى أسلوب الاختيار ، فدور الشاعر ينحصر في الاختيار بين عدة صيغ تقدمها له اللغة ، صيغ قليلة الاستعمال وذات صبغة أدبية ، وليس في هذا أي ابداع ، بالاضافة إلى تضاؤل الحدث الشعري وهنا نفهم لماذا حرص المحدثون والرومانتيكيون على التخلص من هذا البهرج البالي ، وكلمة هيجو : «الحرب على البلاغة» ليس لها معنى إلا هذا ، انها تعني البلاغة المتجمدة والصيغ التي تترجم اللغة بلا فائدة ، وليست البلاغة الحية الفعالة التي بدونها لم يكن من الممكن أن يوجد الشعر .

إن معركة الاستعارة تتجدد بتجدد العصور وقد أجاب اندريه بريتون André Breton في هذا العصر أحدهم بقوله : «لا يا سيدي . ان سان بول رو Saint Pol Roux لم يرد أن يقول (هذا الشيء) ولو كان

---

(١) La Coordination en fraçais. Paris 1958. p. 64.

قد أراد أن يقوله لقاله» وهنا تبدو حاجة العودة إلى اللغة الطبيعية ، استثارة «للصيغة الأدبية» يعتقد الشاعر من خلالها أنه يغزو درجة من الجدارة أكثر سموا . ان الشعر لا يستريح إلى كونه صيغة لغوية فقط ، مجرد طريقة فى التعبير ، ويريد أن يكون كالعلم أو الفلسفة تعبيرا عن حقيقة جديدة ، اكتشافا لجانب موضوعى مجهول من العالم ، وهو إذ يفعل هذا - وينبغى أن تكون لدينا الجرأة للقول - يرتكب خطأ قاتلا ، فالشعر ليس علما وإنما هو فن ، والفن شكل وليس إلا شكلا ، فأن يفشى الشاعر حقيقة جديدة ليس هذا سبيله لأن يكون شاعرا ، واللغة الطبيعية هى النثر والشعر لغة الفن : أى اللغة المصنوعة وبعض شعراء اليوم الذين يعتقدون أنهم يتحدثون لغة طبيعية سوف تشتد دهشتهم إذا رأوا تحليل انتاجهم ووجدوا فيه هذه الصور التقليدية مثل الاستعارات والقلب والتعانق اللفظى للعبارات وهى أشياء عرفت وصنفت فى البلاغة القديمة ، ان «الصور» ليست زينة لا معنى لها ، وإنما هى تشكل جوهر الفن الشعرى ذاته ، إنها هى التى تحرر الطاقة الشعرية المختبئة فى العالم والتى تبقى أسيرة فى يد النثر .

من هنا يبدو مالارميه - كما يقول فاليرى - مسددا تماما «فى تنظيم اللغة ، فالصور - التى تلعب دورا ثانويا تزيينيا ، ويبدو أنها لا تأتى إلا لكى تحسن أو تقوى فكرة ، ومن ثم تبدو عرضية ، مثل لون من الزينة ، يمكن لجوهر العمل أن يتجاوزه - هذه الصور تصبح فى فكر مالارميه عناصر أساسية» [1] أيضا «فإن القافية والمجانسة الصوتية من ناحية والصور والاستعارات من ناحية أخرى لم تعد هنا تفاصيل ولا زينة للعمل يمكن الغاؤها وإنما هى خصائص جوهرية للانتاج ، ولم يعد المحتوى هو السبب فى الشكل وإنما أصبح أحد عنصرى الحدث» [2] .

---

(1) Je disais quelquefois ... Pleide. P. 658.

(2) allarmé. Pl. p. 709 - 10.

ويمتد فاليرى بالفكرة قائلا : «إذا قررت الآن أن أكوِّن فكرة عن هذه الاستعمالات أو بالأحرى عن هذه التعسفات اللغوية التي تتجمع تحت المصطلح الغامض «صور» فإننى لن أجد على الإطلاق أكثر من آثاره مبتورة لذلك التحليل الشديد الروعة الذى حاول القدماء تقديمه لهذه الظاهرة البلاغية» .

وإذن فإن هذه الصور التى أهملها نقد المحدثين تلعب دورا شديد الأهمية فى الشعر ، ويبدو أن أحدا لم يحاول حتى اعادة النظر فى ذلك التحليل ، لا أن يجرى اختبارا دقيقا لعناصرها الاستبدالية ، ولا لمصطلحاتها الشائعة ، ولا لوسائلها التى حدد البلاغيون بغموض ، الحقول التى تغطيها [١] .

من الحق أن يقال أنه منذ كتب فاليرى هذه السطور ، تغيرت قليلا الروح العدائية للبلاغة وعلى الأقل عند علماء اللغة ، اعترف علم الأسلوب الحديث بدينه ، تجاه هذا العلم القديم فى نفس الوقت الذى حاول فيه تجديده ، ودراستنا هذه التى نقدمها تطمح أن تدرج داخل هذا الاتجاه الأخير .

لقد شيدت البلاغة القديمة من خلال منظور تصنيفى بحت ، لقد كانت تبحث فقط فى تعريف تصنيف وترتيب الألوان المختلفة للمجاوزات ولقد كانت تلك مهمة مملة ولكنها مع ذلك ضرورية ، وكل العلوم بدأت بنفس الطريقة ، لكن البلاغة توقفت عند هذه المرحلة الأولى - وهى لم تبحث عن البناء المشترك للصور المختلفة ، هدف تحليلنا نحن هو بالتحديد ذلك ، هل يوجد بين القافية والاستعارة القلب ملمح مشترك يضع فى الاعتبار فعاليتها المشتركة ؟ . ان كل واحد من هذه الأدوات يمكن أن يعد «عاملا» شعريا يؤدى مهمته على طريقته لحسابه الخاص ، لكن

---

(١) Question

إذا كانت جميعها تنتج نفس الظاهرة الجمالية ، وتكوّن جميعها مخزن الوسائل المستخدمة في جنس أدبي محدد ، فإن لنا الحق أن نفترض وجود طبيعة متشابهة بينها ، ان البلاغة التقليدية تعد في مستوى دراسات «الشكل» مادامت كل صورة شكلا ، لكن عندما ينظر إلى الفوارق بين الصور تكون البلاغة قريبة من دراسات «الموضوع» الذى تتجسد فيه كل صورة وتجد فيه خواصها ، والبنائية الشعرية تعد في درجة أعلى من مستوى الشكل ، فهي تبحث عن شكل للأشكال ، عن محرك شعرى عام تكون كل الأدوات بالنسبة له تحقيقا خاصا لغرض ما ، خاصا تبعا للمستوى والوظيفة اللغوية التي تحققها الأداة . وعلى هذا فالقافية (عامل) صوتى في مواجهة الاستعارة بوصفها عاملا معنويا ، ولكنها – على مستوى داخلى – عامل تنويعى في مواجهة الوزن بوصفه عاملا تجميعيا ، على حين أنه في تقسيم داخلى للمستوى المعنى ، تواجه الاستعارة باعتبارها عاملا تعميميا ، الصفة باعتبارها عاملا تخصيصيا .

تحليلنا إذن سوف يتوزع تبعا للمستويات والوظائف ، وهو لن يدرس في كل حالة إلا أداة ممثلة لوظيفتها تمثيلا خاصا ، وذلك يعنى أن عددا محدودا من الأدوات فقط سوف يحلل هنا ، وليس من الوارد بالطبع دراسة نحو مائتين وخمسين أداة تحدثت عنها البلاغة القديمة ، فهدفنا تركيبى ، ونحن نعتقد أن ما يعد حقيقة لبعض الأدوات يمكن أن ينسحب على بقيتها ، مرة أخرى لن ندرس أيا من هذه الأدوات دراسة شاملة ، فالاستعارة وحدها تحتاج إلى مجلد ضخم ، وماذا نقول عن قواعد الوزن ! لكنه بدلا من أن نضل في التفاصيل ، يبدو لنا من الأفضل بالنسبة لمنظور كالذى اخترناه ، أن نبحث عن استخلاص السمات الكبرى وأن نقارن الأدوات المختلفة فيما بينهما وهذا وحده كفيل بأن يوضح كل واحدة بالنسبة للأخرى ، وأن نبحث عن خصائص البناء الداخلى ، فالمقارنة مع الاستعارة تسمح بفهم أفضل للقافية أو للقلب ، فكل أداة

تلقى ضوءها على كل الأخريات ، وليس من الوارد بالطبع أن نرصد فى هذه الصفحات مجمل «علم الشعرية» لكن أن نخطط للعناصر الرئيسية الضرورية لبناء فرض يمكن أن يسهل بحوثا أخرى فى المستقبل .

من ناحية أخرى ، نحن لم ندرس هنا إلا العنصر الأول من عملية تتضمن من وجهة نظرنا عنصرين ، الأول سلبى ، وهو يتشكل على أنه خروج منظم على قواعد اللغة ، فكل أداة تختص بكسر واحدة من هذه القواعد التى تشكل القانون اللغوى ، والشعر فيما نرى ليس هو النثر مضافا إليه شيء ما ، ولكنه هو «المضاد للنثر» ، ومن هذه الزاوية فإنه يبدو شيئا سلبيا تماما كأنه شكل «معتل» للغة ، لكن هذا العنصر الأول يتضمن عنصرا ثانيا ايجابيا هو أن الشعر لا يهدم اللغة العادية إلا لكى يعيد بناءها وفقا لتخطيط اسمى ، فالهدم الذى تحدثه «الأداة» يتلوه بناء على نمط آخر ، هذا العنصر الثانى لن نتناوله إلا فى الخاتمة ، وسوف تتركز دراستنا فى العنصر «السلبى» باعتباره شرطا ضروريا للعنصر «الايجابى» وباعتباره أنه حتى الآن لم يحظ - فيما نعلم - بأى دراسة منظمة ، وإذن فهذه الدراسة ذات فائدة بالنسبة للدراسات اللغوية النفسية خاصة ، فقانون اللغة الذى حدد الشعر تبعا له ، لم يجر على الإطلاق تحليله ، وهو لا يختلط لا باللغة ولا بالمنطق ، ولكنه يمس كليهما ، وعلم الشعرية يسمح لنا بالتحديد بمعرفة أفضل لهذا القانون حين نعزل فى كل أداة القوانين التى تعد خروجا على القانون العام ، ولأن هذه الدراسة هى دراسة للأشكال غير الطبيعية فى اللغة فإنها يمكن أن تسمح لنا بمعرفة أفضل لكيفية عمل الأشكال الطبيعية .

* * *

الباب الثاني

المستوى الصوتى : نظم الشعر

١ - الـــوزن :

مازال يشيع فى أيامنا وحتى فى أواسط المثقفين الخلط بين الوزن والشعر ، وهو خطأ ينبغى رفضه والاحتراس منه . لكننا مع ذلك ينبغى أن لا نقع فى الخطأ المضاد كما يفعل أولئك الذين يرون فى الوزن زينة لا فائدة لها أو حتى قيودا تضايق حرية التفكير الشعرى ، فالوزن ليس ملبسا يغلف ، دون ضرورة ، لغة يتحدد قدرها الشعرى على مستوى آخر ، والدليل على ذلك ندرة قصيدة النثر ، فرغم نجاحها الذى لا خلاف عليه ظلت فى أدبنا ظاهرة استثنائية . كتب بودلير : «من منا الذى لم يحلم يوما بمعجزة النثر الشعرى ، نثر يكون موسيقيا بلا وزن ولا قافية ، طيعا غير متصلب لكى يتوافق مع الحركات الغنائية للروح ، ومع تموج أحلام اليقظة ، ورجفات الوعى ؟ ولقد حقق بودلير هذا الطموح حين كتب «قصائد نثرية صغيرة» التى تؤكد مع ذلك أننا لسنا مع بودلير الكبير صاحب «أزهار الشر» وبرغم التنقيحات العميقة التى عرفتها قصيدة النثر طوال تاريخها ، فإن «قصيدة الشعر» ظلت حتى يومنا المركب الطبيعى للشعر ، وينبغى الاعتقاد بأنها أداة فعالة له .

والتصوران السابقان - كما يحدث غالبا - محقان فيما يثبتانه ، مخطئان فيما ينفيانه ، ذلك أن الوزن فى الواقع ليس هو الشعر ، وليس قيدا يحد منه ، لأن حدث «التشعير» يتم على مستويين فى اللغة ، صوتى ومعنوى ، والمستوى المعنوى دون شك مميز والدليل أن قصيدة النثر موجودة من الناحية الشعرية ، فى حين أن الشعر الحرفى (المعتمد على تناسق الكلمات فقط Lettriste لا وجود له إلا من الناحية

الموسـيقية ، فالشعر يمكن أن يسـتغنى عن الوزن ، ولكن لماذا يستغني عنه ؟ ان فنا كامـلا ينبـغى أن يسـتخـدم كل روافد أدواته ، ولأن قـصـيدة النثر لا تستعيين بالجانب الصوتى من لغة الشعر فإنها تبدو دائما كالشعر الأبتر . ان الوزن هو وسيلة لجعل اللغة شعرا ، وينبـغى أن ندرسه على أنه كـذلك ينبـغى أن نحـدد هنا ، أننا عندمـا نصنف الوزن في المسـتوى الصوتى ، فإننا لا نقع فى الخطأ الجوهرى الذى أشرنا إليـه من قـبل ، فالوزن كما سنرى لا وجود له إلا باعتباره علاقة بين المعنى الصوت ، وهو إذن بناء صوتى - معنوى ، ومن هنا فإنه أحيانا يتميز من بعض وسائل الشعر الأخرى كالاستعارة مثلا التى تصنف فى المستوى المعنوى فقط . مقتضيات التحليل إذن تقتضى تصنيف الوزن (هنا) ومع ذلك فسوف نرى أن الوزن فى عـميق بنائه «صـورة مشـابهة للوسـائل الأخـرى . فـالوزن والاستعارات بناءان متجانسان والفرق بينهما لا يعتمد إلا على العناصر التى يستخدمها كل من البنائين . ان معالجة الوزن كظاهرة صوتية منعزلة تجيء في مواجهة الشعرية ، هو السبب الذى ترجع إليه كل المشاكل فى هذه القضية ، وإذا تفحصنا حتى الفهارس المدهشة للمراجع المتخصصة للوزن نشعر بالاحباط ، ونتساءل هل يوجد حقيقة شيء يسمى الوزن .

فإذا أخذنا فى الاعتبار بصفة عامة العلاقة (صوت - معنى) فسوف نرى هذه المشاكل تتضاءل ان لم تختف ، وفى الوقت ذاته سوف تجد بعض المسائل غير المعللة حتى الآن ، مثل قضايا الترقيم ، تسويغاتها .

ما هو الوزن فى الشعر الفرنسى ؟ سؤال يبدو فى الظاهر ساذجا ، فالوزن يخضع لقواعد تقليدية ، وهذه القواعد تعطيه سلفا تعريفه .

كل وزن هو «دائرى» فى مواجهة النثر الذى هو «امتدادى» الوزن يدور دائما حول نفسه ، لقد قدم جيرارد هوبكن Gerard Hopkins

هذا التعريف للوزن الذى أخذه عنه جاكوبسون (١) : «مقال يردد بصفة كلية أو جزئية نفس الصور الصوتية» . و«الدائرية» تبنى على عناصر صوتية تتغير من لغة إلى أخرى ، فى الفرنسية كما هو معروف تعتمد على «المقطعية» أو تكرار عدد متساو من المقاطع ، وحيث أن كل المقاطع متساوية فسوف يسمى كلاما موزونا كل كلام يمكن تجزئته إلى وحدات معدودة ، على الأقل وحدتين وحدتين ، يتساوى فيها عدد المقاطع ، ويضاف إليه التطابق ، بين وحدتين وحدتين على الأقل فى الصوت الأخير أو القافية ، ولنقل أن الشعر الفرنسي هو أولا تجانس البحر وثانيا تجانس الصوت .

وتعريف كهذا يثير كثيرا من المشاكل التى سنعود إليها بالتفصيل ، وسنرى أن كثيرا من علماء الأصوات ومنهم جورج لوت G. Lote يعارضونه . وسنكتفى الآن بأن نعارضه بقضية أولية : التعريف الجيد ينبغى أن ينطبق على كل أجزاء المُعَرَّف وإلا ينطبق على غيرها (أن يكون جامعا مانعا) وهذا التعريف لا ينطبق إلا على الوزن التقليدى ، لكن ما هو الشأن بالنسبة «للوزن الحر» أى الوزن الذى لا يلتزم لا بالبحر ولا بالقافية ؟ هل ينبغى أن تمنع عنه صفة الوزن ؟

ان وسيلة كهذه لا ينبغى أن توجد فى منهج علمى ، وأمام تعريف لا يغطى مجمل الظواهر الملاحظة ، نعتقد أن من الفائدة المنهجية أن نعيد صياغة التعريف بدلا من أن نُقْصِىَ الحالات التى لا تتفق معه .

ان الشعراء الذين يستخدمون الوزن الحر فى الواقع يعتبرونه وزنا صحيحا وفى الواقع أن شعراء لهم مكانتهم نذكر منهم كلوديل Claudel أو سان جون برس S. J. Perse على سبيل المثال ، يستخدمون هذا الوزن ، وأن الشعر الفرنسى الحديث يكاد يقصر استخدامه عليه عندما يقول كلوديل فى قصيدته «المدينة» :

---

(1) Essais. p. 221.

كنت أبدع ذلك الشعر الذي لا بحر له ولا قافية

هل نسلبه نحن الحق في أن يسمى «شعرا» مالا بحر له ولا قافية ؟ لا . أو على الأقل «ليس مسبقا» وليس قبل أن نحاول أولا أن نجد تعريفا يغطى في وقت واحد الوزن التقليدى والوزن الحر .

خاصية أو خواص التعريف لابد أن تنطبق على كل ما يسمى بالوزن ، وأن تنطبق عليه وحده ، وهذا يعنى أنه لا ينبغى – ما أمكن ذلك – أن توجد هذه الخصائص فيما يسمى بالنثر ، ولهذا فان الايقاع المبنى على «الفكر الزمنى» (في تعريف الشعر) كما عرفه لوت لا يبدو لنا قادرا على الاستجابة للتصور الذى نراه . ذلك أن الايقاع يوجد في النثر . وبين النثر الايقاعى والوزن الايقاعى لا يوجد أى فرق على الاطلاق ، بل ربما كان الايقاع أوضح عند بوسويه Bossuet (الناثر) منه عند كلوديل (الشاعر) حيث الايقاع ضعيف غالبا . وهذا لا يعنى على الاطلاق أننا ننازع في وجود وأهمية الايقاع الرتمى في الشعر ، بل أن موقفنا على عكس ذلك كما سنرى .

لكننا نود في البداية أن ندقق إلى أبعد مدى وأن نجد – إذا أمكن – خاصة تظهر عند هيجو (الشاعر التقليدى) وكلوديل (الشاعر الحر) ولا تظهر عند بسويه وشاتوبريان (الناثرين) وحتى لكى نرضى متطلبات منهج ايجابى دقيق – نود أن توجد هذه الخاصة في الانتاج المكتوب فقط .

الشعر في الحقيقة كتب لكى يلقى ، لكن كل القصائد لا تقال بنفس الطريقة والفرق بين الطرق شاسع في الغالب ، وعلماء الأصوات أنفسهم ليسوا متفقين على الطريقة التى يقال بها بيت . من أين يأتى اختلافهم ؟ الاجابة سهلة . أن الشعراء لم يسجلوا على الاطلاق في «نصوصهم» أقل اشارة إلى هذا الموضوع ، وفيما يتصل بالايقاع على وجه الخصوص ، كان من السهل وضع علامة على مكان النبر ، ولكن

الشعـراء لم يفعلوا هذا اطلاقا، وإذا أراد البـاحث أن يحدد نفسه في المعطيات الموضوعية التى لا خلاف عليها ، فينبغى أن يقتصر على ما حدده الشاعر بوضوح أى على النص المكتوب ، وإذن فـإن المعطيـات الخطية هى التى نأمل أن نجد فيها الخاصة المطلوبة .

وإذن فإن تعريفنا ، على الاجمال ، ينبغى أن يستجيب لثلاثة شروط :

١ – أن ينطبق على كل شعر تقليدى أو حر .
٢ – ألا ينطبق على أى لون من ألوان النثر .
٣ – أن يكون مبنيا فقط على المعطيات الخطية .

هل توجد إذن خاصة قابلة للاستجابة لهذه الشروط الثلاثة ؟ نعم نحن نعتقد أن ما يمكن أن يسمى بتقطيع découpage المقال الموزون قادر على أن يمدنا بالخاصة المميزة التى نبحث عنها .

* * *

عندما نلقى نظرة أولى على صفحة من الشعر نجدها تتميز عن صفحة من النثر من خلال طريقة «الطباعة» فبعد كل بيت تعود القصيدة إلى أول السطر ، وكل بيت ينفصل عن البيت التالى له بفراغ يبدأ من الحرف الأخير حتى نهاية الصفحة (عرضا) وهذا الفراغ هو رمز (خطى) للوقف أو الصمت ، رمز طبيعى أن يرمز بغياب الحروف إلى غياب الصوت ، ونقاد الشعر لم يعطوا حتى الآن أهمية كبيرة للوقف ، وهو اهمال مدهش إذا علمنا أن الشعراء لم يعطوا أبدا أى اهتمام لتسجيل القيمة الموسيقية لمقاطعهم ، لكن أى واحد منهم لم يخالف اللجوء التقليدى إلى أول السطر بعد كل بيت .

والوقف فى الأصل هو توقف للصوت ، ضرورى لكى يتنفس المتكلم ، فهو فى ذاته اذن ليس إلا ظاهرة فسيولوجية خارجة عن «المقال» لكنها بالطبع محملة بدلالات لغوية .

كتب دى سوسير «أن السلسلة الصوتية هى أولا شىء ممتد . وإذا اعتبرت فى ذاتها فإنها ليست إلا خطا لا تلمح الأذن فيه أى تقسيم كاف أو محدد» [1] وفهم المقال أولا يقتضى تقسيمه ، أى ملاحظة علاقات «التشابك» المتنوعة التى تجمع عناصره المختلفة ، وهو تشابك يعد فى وقت واحد منطقيا ونحويا ويقسم المقال إلى أجزاء مترابطة : أبواب ، فصول ، جمل ، كلمات ، وهذا التقسيم تم بالطبع على أساس المعنى ، لكنه متأثر بدرجة ملحوظة بالصوت ، فإذا كان التقسيم معنويا فإنه يضاف أنَّ حدوده صوتية ، والمتكلم يجد أن من الطبيعى أن يوقع توقف الصوت على توقف المعنى ، وبهذا يأخذ الوقف معنى محددا ، أنه يشير إلى الاستقلال المعنوى لوحدات يحدها .

وهكذا فإن التقسيم المعنوى يزدوج من خلال تقسيم صوتى مواز ، ومعنا هنا مثال على ظاهرة عامة تشيع فى اللغة تحت اسم «الاطناب Redondance» فاللغة هنا تقدم دائما أو غالبا ضعف ما تريد أن تفهمه .

وبنفس الطريقة فإنه يمكن أن يقال أن كل مشهد يقسم مرتين ، مرة من خلال الصوت ، هكذا لو أخذنا مشهد «الجو جميل – سأخرج» فإنه قابل للتقسيم إلى مجموعتين متميزتين فى نفس الوقت ، من خلال الصوت المتمثل فى الوقف بين المجموعتين ومن خلال المعنى الذى يتأثر – على الأقل فى مشهد بسيط هكذا – من اختلال التقسيم ويكفى لصنع التجربة أن يكتب المشهد على النحو التالى :

«الجـــو جـــميل ســـأخرج»

فغياب الوقف لم يمنعنا من أن نربط المجموع المنفصلتين – مجموعة «الجو جميل» ومجموعة «سأخرج» .

---

(1) Cours de Linguistique général. 5e. ed. Paris p. 15.

لكن يبقى أن تنظيم المعطى اللغوى يسهل من خلال اتفاق نوعى التقسيم وإذا أردنا هنا أن نستخدم مصطلحات مدرسة «الدراسات النفسية للشكل» فلنتكلم عن «شكل قوى» فى حالة ما إذا كان نوعا التقسيم يعملان فى اتجاه واحد و«شكل ضعيف» فى حالة ما إذا كان أحدهما يعمل ضد الآخر .

فى «المقال» العادى يُكَوِّن مجموع الأجزاء المختلفة ، شكلا قويا ، ويتمثل توازى الصوت والمعنى على كل مستويات التقسيم ، واستقلال الوحدات المؤلفة للمقال هو فى الواقع استقلال نسبى ، فالاستقلال بين الفصول أوضح من الاستقلال بين المقاطع واستقلال المقاطع عن بعضها أوضح من استقلال العبارات ، والوقف يتعهد بالتعبير عن هذه النسبية من خلال تناسق مدته مع درجة الاستقلال ، فعلى مستوى الجملة حيث التماسك النفسى للعناصر يضاعف منها تماسك تركيبى ، لجأت اللغة المكتوبة إلى تحميل «علاقات الترقيم» مهمة التعبير عن هذه العلاقات ، وفى اللغة الفرنسية يوجد منها علامتان رئيسيتان : النقطة والفاصلة ، وهما العلامتان اللتان سماها داموريت Damourette علامات «وقفية»[1] . ليست هما وحدهما اللتين تدلان على الوقف ، مادامت كل مساحة بيضاء (فى الصفحة) تؤدى نفس الوظيفة ، لكنهما ترمزان إلى فاصل نفسى وتركيبى فى وقت واحد ، وبين العلامتين يوجد تدرج ، فالنقطة تشير إلى نهاية الجملة أى إلى مجمل يمكن أن يوجد مستقلا لأنه يمثل معنى كاملا فى ذاته ، أما الفاصلة فإنها تفصل بين مجموعتين لا يمكن لكل منهما أن توجد مستقلة ، لكن لكل منهما مع ذلك كيان نسبى ، والفاصلة كما يقول داموريت «تقدم لنا وقفات قصيرة ،

---

(١) فى مواجهة علامات أخرى هى «العلامات التنغيمية» مثل علامات الاستفهام والتعجب ... إلخ .
Traité moderne de Ponctuation, Paris. 1939. p. 10.

تفصل داخل جملة واحدة ، عناصر معينة ، يربط بينها جميعا وبين الهدف رابط لين» (٢) .

هذا إذن هو نظام ترتيب «المقال» السائد فى النثر ، والآن ما هو الشأن بالنسبة للغة الموزونة ؟ لنأخذ فى الاعتبار البيتين التاليين :

ذكريات ، ذكريات ، ماذا تريدين منى ؟ الخريف
كان يُطير السمان عبر الريح الواهنة

Souvenir, Souvenir, que me veux - tu ? l'automne Faisait voler La grive à travers l'air atone.

(فيرلين)

بين البيتين تجد وقفة تسمى «الوقفة العرضية» لأن وظيفتها الاشارة الى أن البحر قد تم والبيت قد انتهى ، وإذن فالوقف هنا ليست له قيمة معنوية ، أنه يفصل فى الواقع وحدتين بينهما ترابط شديد . المبتدأ (الخريف) والخبر الفعلى (كان يُطير) . لكن كيف نفرق بين الوقف العروضى والوقف المعنوى ؟

من ناحية النطق يتصف كل منهما بالصمت وليست هناك أى وسيلة للتمييز بين الصمتين ومن هنا فإنه ينبغى أن يعطى لنوعى الوقف قيمة واحدة ، صوتية أو عروضية أو الاثنان معا ، وعلى أى حال فإن البناء العروضى والمعنوى للأبيات تم اختراقه بالصمت من خلال ثلاثة مجموعات :

- ذكريات ، ذكريات ، ماذا تريدين منى .
- الخريف .
- كان يُطير السمان عبر الرياح الواهنة .

---

(٢) المرجع السابق ص ١٢ .

معنا اذن ثلاثة أبيات وثلاث جمل ، فى الوقت الذى لا يوجد فيه فى الحقيقة إلا بيتان وجملتان .

ولتلافى هذا ، فإن الأبيات لها الخيار بين امكانيتين : اما أن تتجاهل الوقف العروضى ، أو أن تلغى الوقف المعنوى ، ولنختبر الامكانيتين الواحدة بعد الأخرى .

فى الحالة الأولى ، سوف يتفق الإلقاء مع المعنى ، ويجعل الوقف بعد ماذا تريدين منى ؟ ويربط دون انقطاع «الخريف» مع «كان يُطير» .

ذكريات ، ذكريات ، ماذا تريدين منى ؟

الخريف كان يطير السمان عبر الرياح الواهنة

هنا يراعى الالقاء المعنى لكنه يتجاهل البيت ، وإذ يغفل هذا فإنه يخالف مبدأ أشار إليه جرامون Grammont حين قال : «إذا وجد صراع بين البحر والتركيب فإن البحر دائما هو الذى ينتصر ، وينبغى أن تخضع الجملة لمتطلباته ، وكل بيت بلا استثناء تعقبه وقفة طويلة إلى حد ما » (١) وفى الحقيقة فإن الحس الجيد البسيط يقول : أنه لا يمكن تجاهل متطلبات الوزن ، من ثم فإن الالقاء بالطريقة التى أشرنا إليها غير ملائم من الناحية الشعرية وينبغى أن يستبعد كلية .

تبقى إذن الامكانية الثانية : الغاء الوقف المعنوى ، والقاء البيت على النحو التالى :

ذكريات ذكريات ماذا تريدين منى الخريف

كان يطير السمان عبر الرياح الواهنة

وهذا الالقاء يمكن أن يبدو شاذا ، فتجاهل علامة الاستفهام

(1) Le vers Francais. Paris. 1954. 35.

يضعف بناء العبارة ، وكلمة الخريف ترتبط بلا واسطة مع الكلمة السابقة عليها والتى ليست لها بها أى علاقة تركيبية ، وعلى العكس فإنها تفصل عن الكلمات التالية لها مع أنها متصلة بها من الناحية التركيبية . وإذن فإن هنا لونا من انقطاع التوازى بين الصوت والمعنى وهو تواز يؤكد عادة قوة بناء العبارة .

واللجوء - من أجل تسجيل هذا النوع من الالغاء - إلى الغاء علامات الترقيم ، موقف ذو دلالة قوية ، ونحن إذ نفعل هذا فإننا نتبع طريقة للكتابة يطبقها الشعر الحديث بكثرة منذ أواخر القرن التاسع عشر ، ولقد أراد البعض أن يرى فى رفض الشعراء لاستخدام علامات الترقيم لونا من الدلال ، ونحن نرتاب فى تفسير كهذا عندما يتعلق بظاهرة على هذا النحو من الاتساع . لقد فهم الشعراء أن الصراع بين البحر الشعرى والتركيبى صراع متعلق بجوهر الشعر ذاته ، وأن نظامى الوقف بينهما تنافسى وحين نريد انقاذ البحر فلابد من التضحية بالتركيب بل ربما كان الهدف الغامض الذى يتبعه الشعر هو فك ترابط التركيب ، لكن علينا ألا نتعجل ، ويكفى فى هذه اللحظة أن نضيف إلى «ملف» بحث الشعر ، قضية لم تحظ أبدا بالاهتمام الذى تستحقه .

لقد فسر ابولينير ترك الترقيم على أنه تجديد وأضاف : «يبدو لى أن الترقيم يثقل بدرجة ملحوظة تحليق القصيدة ، تلك التى تتابع (بدونه) فى انطلاقة واحدة رحلتها المجنحة ، وبالطبع فإن الفهم لا يتحقق ، ولكن ليس لذلك أية أهمية» .

هكذا تبعا لأبولينيير : يَتَّسِمُ الشعر الخالى من الترقيم بأنه ذو انطلاقة واحدة أى أنه يخلو من الوقف حتى الوقف الذى يتطلبه المعنى ، ولنأخذ على سبيل المثال هذين البيتين لأراجون :

أصيح أصيح شفتك هى الكأس التى
شربت منها الحب الطويل والخمر الحمراء

Je Crierai Crierai ta lévre est Le verre oû
j'ai bu le Long amour ainsi que du vin rouge

فهما لا يمكن أن يقالا إلا على النحو الذى كتبتا عليه ، حين يأتى الوقف العروضى بعد «الكأس التى» أى بين البيتين ، على العكس لا يأتى الوقف بين «أصيح» و«شفتك» أى بين الجملتين ، وهكذا يبدو أن الوزن فى هذين المثالين يأخذ الاتجاه المضاد لقاعدة المقال العادى : فهو يضع الوقف حيث يرفض المعنى ، ولا يضعه حيث يقتضيه .

والواقع أن المثالين اللذين أوردناهما يمثلان لونا خاصا يعرف باسم «التضمين» والتضمين هو الجملة التى تنتهى فى وسط البيت ، وهذه الطريقة كما هو معروف كانت محظورة فى القرن السابع عشر مع انها كانت مستعملة فى القرن السابق عليه .

كتب رونسار Ronsard فى مقدمة «الثريا» «كنت فى شبابى أرى أن التضمين بين البيتين ليس جيدا فى شعرنا ، ولكنى غيرت رأيى بعد قراءاتى للأشعار اليونانية والرومانية» ولكن أخيرا جاء مالرب Malherbe ومعه كما يقول بوالو Boilleau :

لم يعد البيت يجرؤ أن يتضمن مع بيت آخر

ولنسجل هنا أن التضمين بدأ يعود للظهور بدءا من الرومانتيكية بل وأحيانا يظهر بطريقة مطردة ، مثلا عند مالرميه فى l'Hérodiade لكن القضية الرئيسية ليست هنا ، فالتضمين بمعناه الدقيق ليس إلا حالة خاصة للصراع بين البحر الشعرى والتركيب يمكن أن يلاحظ فى كل الأبيات .

هذا الصراع يعتمد على المنافسة بين نظامي الوقف الغامضين ، ولكي يزول هذا التنافس نهائيا فلابد من مطابقة تامة بين الوقف العروضي والوقف المعنوى وليست هناك أى قصيدة فرنسية معروفة تتحقق فيها هذه المطابقة .

لنأخذ هذين البيتين المشهورين :

أريان ، يا شقيقتي ، من أى حب جريح
مت على الشواطىء التى تركت عليها

Arian, ma Soeur de quel amour blessée
Vous mourutes aux bords ou vous futes Laissée

فالبيت الأول يتضمن ثلاث وقفات معنوية متساوية عبر عنها بالفاصلة ، وكل واحدة منها تقع مطابقة لوقف نغمي ، ويبدو اذن أن المطابقة موجودة هنا ، لكن لنعيد النظر فإن الوقفات النعغمية الثلاث ليست متساوية ، فالأول يمثل نهاية تفعلية ، والثانى نهاية شطر ، والثالث نهاية بيت ، فمعنا إذن وقفات نغمية غير متساوية ، ويأتى العكس فى البيت الثانى ، حيث لا تتميز الوقفات النغمية بعلامات ترقيم ولا تتقابل مع وقفات معنوية .

ان ما فعله الكلاسيكيون هو محاولة التقليل من الصراع بين الصوت والمعنى إلى أبعد مدى ممكن ، فاهتموا من ناحية بتلافى التضمين أى تلافى الوقف القوى فى وسط البيت ، ومن ناحية أخرى بانهاء البيت بوقفة معنوية أى بنقطة أو فاصلة ، وهم إذ يفعلون هذا فإنهم قللوا من الصراع ولم يلغوه ، فلضمان تقارب تام بين النظامين فلابد من موازاة بين الموقف العروضى والوقف المعنوى أى أن يكون آخر البيت مثلا نهاية للجملة وأن يكون هناك تناسب على النحو التالى:

آخر البيت = نهاية جملة (أو نقطة) .

آخـر الشطر = نهـاية جمـلة فرعـية (أو فاصـلة) .

آخـر التفعـلية = نهـاية محـور الجمـلة الفرعـية .

وإذا أخذنا في الاعتبار نهايات الأبيات فقط فإننا نلاحظ عند الكلاسيكيين شيوع الفواصل بنفس الدرجة التى تشيع بها النقط ، وهذا يكفى لابعاد فكرة الموازاة .

والحقيقة أن الكلاسيكيين بتفننهم فى انهاء الأبيات بعلامات ترقيم انما قللوا صراع الوزن والتركيب ، لكن ينبغي أن نلاحظ أنهم لم يحترموا دائما هذه القاعدة ، كما ستظهر لنا الاحصاءات ذلك قريبا ، وعلى سبيل المثال :

منذ أن أرسلت الآلهة على هذا الشاطىء

ابنـــة مينـــو وبازيفـــا

Depuis que sur ces bords les Dieux orut envoyé
La fille de Minos et de Pasiphaé

نلاحظ أن نهاية البيت الأول ليست فيها علامة ترقيم وبالتالى فإن الوقف النغمى القوى لا يقابله وقف معنوى ، والإلقاءُ إذن يقود إلى نوع من الصمت لا يريده المعنى . غياب علامة الترقيم إذن فى نهاية البيت يمثل ظاهرة لقطع التوازى بين الصوت والمعنى ، وهو توازٍ يؤكد فى العادة البناء القوى للمقال ، وهذه الحقيقة تسمح لنا بايراد حجتنا الثانية المستخلصة من مقارنة الشعر بنفسه خلال تاريخه .

وهذه المقارنة سوف نجريها من خلال وجهتى نظر : محدودة وموسعة . العبارة هى كُلّ - تركيبى ، لكن هذه الكلية عضوية أى أنها قابلة للتجزئة إلى وحدات أصغر ، جمل فرعية ، وحدات تركيبية ، وكلمات ، وفرع الدراسات اللغوية المسمى بعلم التركيب (syntagmatique) وظيفته الدقيقة هى التحديد الصارم للوحدات المكونة للعبارة ، ولن

ندخل فى تفاصيل هذه القضية التى يظل باب النقاش حولها مفتوحا ، لكن ما يكفينا معرفته هو أن التلاحم التركيبى له درجات مختلفة ، وهذا يعنى أن عدم الموازاة بين البحر والتركيب الذى لاحظناه فى الشعر قابل لأن يحتل أيضا درجات مختلفة تبعا لوقوع الوقف العروضى فى آخر البيت بين جملتين فرعيتين ، أو مجموعتين تركيبتين أو وقوعه داخل مجموعة واحدة ، يمكن إذن أن نقارن من وجهة نظر «محددة» مستوى الخلاف بين الوزن والتركيب فى فترات مختلفة للشعر الفرنسى .

ومن هذه الزاوية فإن تاريخ الشعر يظهر التزايد المطرد لهذه الظاهرة فمن الكلاسيكية الى الرومانتيكية الى الرمزية نرى آخر البيت يخترق دائما درجة أكثر صلابة (من العصر السابق) من الالتحام التركيبى .

عند الكلاسيكين ، عندما لا يقع آخر البيت على علامة ترقيم فإنه يخترق درجة ضعيفة نسبيا من الالتحام التركيبى ، فهو اما أن يفرق بين جملتين فرعيتين منفصلتين بحرف عطف :

عيناى يخطفهما ضوء النهار الذى أراه

وركبتـــاى المضطربتان تختفيان تحتى

أو بين الجملة الرئيسية والجملة التابعة :

سألت عن «تيسى» سكان هذه الشواطىء

حيث نرى «الأكرون» يتلاشى أمام الكلمات

أو يفصل بين مجموعات تركيبية مختلفة مثلا الظرف عن بقية العبارة :

مع أى أمل جديد ، فى أى مناخ سعيد

تعتقد اكتشاف آثار أقدامها ؟

أو فصل الفاعل عن المفعول كما فى البيتين اللذين أوردناهما من قبل حيث يفصل نهاية البيت بين «أرسلت الآلهة» بين المفعول «ابنة مينون» .

لكن لا نرى أبدا فى الشعر الكلاسيكى حدود البيت تخترق بناء مجموعة تركيبية واحدة ، أى مجموعة لا يسمح فيها بالوقف المعنوى ، إنما يحدث هذا مع الرومانتيكية حيث نرى حدود البيت تخترق أعلى درجات التلاحم التركيبى صلابة .

هكذا مثلا يقول هيجو :

كما لو كنا نرى وقفات المسافر

الغامض تمسحها خيوط الفجر البيضاء

فالوقف هنا يفرق بين الصفة والموصوف أى بين وحدتين شديدتى التلاحم ومع ذلك فإن الفصل هنا يتعلق بكلمتين معجميتين ، أى بوحدتين لكل منهما لون من الاستقلال اللغوى ، لكن الكلمات القاعدية (الأدوات) مثل حروف الجر والعطف ، هى كلمات خالية ، ولا يمكن بأى حال أن تنفصل عن الكلمة المتعلقة بها ، لكن الرمزيين لم يترددوا فى أن يختموا البيت بكلمات من هذا النوع مثلا .

قدماه فى سيف الغراب ينام ، مبتسما مثل

ابتسامة طفل مريض

(رامبــو)

أما فرلين فقد فصل بين أداة التعريف والكلمة المعرفة :

ذهبت

فى الريح السيئة

التى تحملنى

من هنا إلى هناك

مثل الــ

ورقة الميتة

ففى البيت الخامس يفصل الوقف بين أداة التعريف «أل» والكلمة المعرفة «ورقة» والتلاحم بينهما قوى لدرجة أن بعض النحاة يعتبرهما وحدة صرفية واحدة * .

أخيرا يقول أراجو :

وكنت أصيح أصيح عيناى اللتان أحبهما أين أنْتُ

ما أين أنت يا قبرتى يا نورسى

فمعنا هنا مثال نموذجى حيث يقع الوقف العروضى على وحدة متماسكة ، بينما لا يأتى أى وقف فى البيت الثانى بين جمل مختلفة ، وباستثناء قطع الكلمة من وسطها ، نصل هنا إلى الحد الأعلى للتفريق فى هذه الطريقة (١) .

سوف نحاول الآن دراسة الناحية الكمية من الظاهرة * ، وفى سبيل هذا الهدف سنتتبع وجهة النظر التالية : بما أن وقفة نهاية البيت هى أطول الوقفات النغمية ، وبما أنها الوحيدة التى لابد أن تلاحظ فى كل الحالات ، فإنه ينبغى إذا أريد تقليل الخلاف بين البحر الشعرى والتركيب ، أن تتطابق مع وقفة معنوية قوية ، أى مع «نقطة» أو على الأقل مع «فاصلة» وينبغى إذن لملاحظة التغير التاريخى للظاهرة ، حساب التردد النسبى خلال العصور المختلفة لنهايات الأبيات غير المتطابقة مع علامات ترقيم .

---

* يورد المؤلف هنا مثالا آخر للفصل بين أداة التعريف والكلمة المعرفة التى تبدأ بحركة مثل L. Editeur وهى حالة تعتبر فيها أداة التعريف أشد التصاقا بالكلمة .

(١) الشاعر الانجليزى ديلون توماس تجاوز هذه الحدود ، حين كتب كلمة Soft هكذا So
F
T

ويبدو هذه المرة أنه لا يمكن الذهاب إلى أبعد من هذا .

= = = = = = = = = =

---

* الظاهرة التى يشير إليها المؤلف وهى ظاهرة التضمين وتطورها لم تلق دراسة كافية فى الشعر العربى باعتبارها عنصرا متطورا فى بناء لغة الشعر ، والحقائق التطورية التى اهتدى إليها المؤلف من خلال دراسة الشعر الفرنسي والتى تتلخص فى ازدياد شيوع الظاهرة جيلا بعد جيل وازدياد درجة اختراق اللغة الشعرية للتلاحم الطبيعى الذى يوجد فى الجملة النثرية . سواء على مستوى الكتابة الخطية أو مستوى التركيب النحوى ، هذه الحقائق يمكن أن تلتقى فى عمومها مع ما يمكن استخلاصه من تطور الشعر العربى أيضا من هذه الزاوية . ومع ان هذه القضية تحتاج كما قلت إلى دراسة مفصلة ، فإننى سوف اكتفى فى هذا المقام بالاشارة إلى بعض الخطوط العريضة - التى تربطها بقضية البناء الشعرى التى يثيرها المؤلف :

أولا : كانت السمة العامة للشعر العربى هى الاستقلال المعنوى لكل بيت بحيث يبدو البيت صالحا للترديد وحده غير مفتقر فى معناه النحوى إلى البيت السابق أو اللاحق . وهذه السمة كانت تتمشى مع ما عرف بمبدأ «وحدة البيت» ترتبط بظواهر أخرى مثل شيوع «الاستشهاد» بالشعر ، سواء على المستوى المعنوى فى شعر الحكمة مثلا ، أو على المستوى اللفظى فى مجال الاستشهاد على النموذج اللغوى ، وهى ظواهر تميل غالبا إلى اقتناص البيت المفرد المتكامل .

ثانيا : هذه القاعدة العامة لم تمنع من ظهور استثناءات تخرج عليها بقدر ما تؤكدها . ومن هنا وردت أبيات من الشعر الجاهلى والإسلامى والأموى تلجأ إلى التضمين ، ويكتمل معنى البيت التركيبى والنحوى فى البيت التالى له ومن أمثلة ذلك ما روى من قول النابغة الذبيانى :

وهم وردوا الجفان على تميم	وهم أصحاب يوم عكاظ أنى
شهدت لهم مواطن صادقات	شهدن لهم بصدق الود منى

فقد وردت جملة «انى شهدت لهم مواطن صادقات» موزعة بين البيتين ـ فجاءت ان واسمها فى بيت وخبرها فى بيت تال .

وكذلك قول زهير بن أبى سلمي :

فاقسمت بالبيت الذى طاق حوله	رجال بنوه من قريش وجرهم
يمينا لنعم السيدان وجدتما	على كل حال من سحيل ومبرم

= = = = = = = = = =

فقد وردت كذلك جملة : «أقسمت بالبيت يمينا» مزعة بين بيتين متتاليين وجد المسند والمسند إليه في أولهما والمكمل في ثانيهما وكذلك ما ينسب إلى مجنون ليلى من قوله :

كأن القلب ليلة قيل يغدى　　بليلى العامرية أو يراح

قطاة غرها شرك فباتت　　تجاذبه وقد علق الجناح

فإن جملة «كأن القلب قطاة» جاءت كذلك موزعة بين البيتين .

ثالثا : يبدو أن هذه الاستثناءات ظلت محصورة حتى جاء الشعراء المحدثون في العصر العباسي الأول ومع تعقد وتنوع أغراض الشعر ، بدأ البيت وحده يضيق عن المعنى الذي يريده الشاعر أحيانا ، وبدأ ذلك الصراع بين قوانين الصوت والمعنى التي أشار لها جون كوين ويبدو أن اللجوء إلى التضمين قد كثر ، وهناك عبارة يوردها أحد علماء العروض وهو الدمنهوري في كتابه «المختصر الشافي على متن الكافي في العروض والقوافي» أثناء حديثه عن التضمين ، وتبدو ذات مغزى هنا ، حيث يقول : «والتضمين – مغتفر للمولدين» (ص ٢٨ من كتاب الكافي في العروض والقوافي تحقيق الحساني عبد الله) .

بل ان هذا الصراع وحله لصالح القانون الصوتي الشعري كان يبدو احيانا متعمدا ، ويتم اللجوء إليه كلون من الترويض ، وتحدى القاعدة التقليدية .

ويتضح هذا جيدا في مقطع شعري يرد في ديوان أبي العتاهية ، ويتكون من ستة أبيات متتالية تقوم كلها على التدوير لا بين الأبيات المتتالية فقط بل بين الأشطر أيضا ، يقول :

يا ذا الذي في الحب يلحى اما　　والله لو حملت منه كما

حملت من حب رخيم لما　　لمت على الحب فذرني وما

اطلب انى لست أدرى بما　　قتلت إلا أنني بينما

أنا بباب القصر في بعض ما　　أطلب من قصرهم إذ رمى

شبه غزال بسهام فما　　أخطا سهماه ولكنهما

عيناه سهمان لي كلما　　أراد قتلي بهما سلما

وواضح أن أبا العتاهية هنا يريد أن يحل مذاقا جديدا محل مذاق

= = = = = = = =

قديم وان شعر بامكانية كسر القاعدة القديمة أو تخطيها سواء على مستوى الشيوع الكمي أو على مستوى تعدد درجات المتعة الشعرية بدونها ، على أنه إذا نظر إلى تجربة أبي العتاهية من ناحية تركيبه لمعرفة درجة اختراق قوانين التلاحم في الجملة ، تظل التجربة – على عكس ما يوحي به ظاهرها – محدودة ، فالحالات الاحدى عشرة للاختراق هنا ، إذا أدخلنا التضمين على مستوى الشطرات ، تتم غالبا على مستوى الفصل بين الأداة والفعل التالي لها ، وتتم في مرة واحدة بين الفعل وفاعله (إذ رمى شبه غزال) .

رابعا : مع العصر الحديث في الشعر ، اتسعت ظاهرة التضمين اتساعا كبيرا سواء على مستوى الشيوع الكمي أو على مستوى تعدد درجات اختراق التلاحم بين أجزاء الجملة ، وإذا أخذنا على سبيل المثال شاعرا رائدا مثل خليل مطران الذى طبع الجزء الأول من ديوانه سنة ١٩٠٨ وجدنا نحو خمسين موقفا يلجأ فيها الشاعر إلى التضمين وتتنوع درجات اختراق الالتحام التركيبي ، مثل الفصل بين الفعل والفاعل في بيت والمفعول به في بيت أخر كقوله :

بل حبتين بزهرة نمتا وتساقتا لما تعاشقنا

نار الغرام مع الندى العذب

أو بين الفعل في بيت والفاعل في بيت آخر كقوله :

لا شيء بعد الحب يطعمنا لا نبتغي أمرا فيوجعنا

اخفاقنا في المطلب الصعب

أو بين الجار والمجرور مثل قوله :

فخامر ليلى الخوف ثم تحولا إلى غيرة ، والغيرة انتقلت إلى

غرام فما تلوي على أحد ولا

وتوجد شواهد كذلك للتضمين بين الموصوف والصفة والمبتدأ والخبر والموصول والصلة ومن اللافت للنظر أن التضمين كان عند مطران أكثر شيوعا في الشعر القصصي منه في القصيدة التقليدية الموضوع أو البناء .

خامسا : مع ظهور الشعر الحر تغير الموقف فلم يعد الشاعر مضطرا إلي الوقوف عند نهاية التفعيلة الرابعة في المجزوات أو السادسة أو الثامنة في الأبحر التامة ، ومن ثم

= = = = = = = =

يضطر إلى التضمين فى البيت التالى عندما لا يكتمل المعنى له . بل أصبح فى امكانه أن يمتد «بالسطر» الشعرى ، العدد الذى يريده من التفعيلات ، وكأن من المنطقى أن تختفى ظاهرة التضمين فى هذا اللون من الشعر ، لكنها مع ذلك وجدت بل شاعت كثيرا عند بعض الشعراء ، وأصبحنا نلتقى بالأبيات المدورة ، وهى تلك الأبيات التى لا تمثل فيها نهاية «السطر» الشعرى ، نهاية لتفعيله ، وإنما تمتد التفعيله غالبا لتمثل جزءا من الكلمة الواقعة فى أول «السطر» التالى ، وكثيرا ما تمتد هذه الظاهرة عند بعض الشعراء المحدثين حتى نجد القصيدة كلها تتحول إلى «بيت» .

نستطيع أن نجد أمثلة كثيرة لهذه الظاهرة فى شعر الأجيال التى تعاقبت فى انتاج الشعر الحر منذ أواخر الأربعينات حتى الآن وفى انتظار أن تتم دراسة مفصلة حول هذه القضية ، سوف نكتفى الآن بالاشارة إلى ثلاثة نماذج لثلاثة شعراء ينتمي كل واحد منهم إلى جيل مختلف زمنيا فى اطار «عصر الشعر الحر» .

من الجيل الأول نختار «بدر شاكر السياب» حيث تشيع هذه الظاهرة عنده شيوعا ملحوظا يقول فى قصيدة عنوانها «عكاز فى الجحيم» .

١ – لو كان الدرب الى القبر .

٢ – الظلمة والدود الفراس بألف فم .

٣ – يمتد أمامى فى أقصى أركان الدنيا ... فى بحر .

٤ – أو واد أظلم أو جبل عال .

٥ – لسعيت إليه على رأسى أو هدبى أو ظهرى .

٦ – وشققت إلى سفر دربى ودحوت الأبواب السواد .

٧ – وصرخت بوجه موكلها .

٨ – لم تترك بابك مسدودا .

٩ – ولتدع شياطين النار .

١٠ – تقتص من الجسد الهارى .

١١ – تقتص من الجرح العارى .

١٢ – ولتأت صقورك تفترس العينين وتنتهش القلبا .

١٣ – فهنا لا يشمت بى جارى .

= = = = = = = =

فالقصيدة قائمة على بحر المتدارك «فاعلن» والشاعر يكرر فى كل سطر عددا متفاوتا من التفعيلات دون نظام ثابت ، ونهاية السطر ليست محكومة بالضرورة بنهاية المعنى ولا بنهاية التفعيلة فالتداخل موجود بين المعانى والتفعيلات فى الأسطر المتتالية ، وإذا أخذنا مثلا حدود جملة نحوية وردت فى صدر هذا المقطع وهى جملة الشرط ، لوجدنا أن فعل شرطها يتوزع بين السطر الأول (كان) والسطر الثالث (يمتد) وأن فعل جوابها يقع فى السطر (الخامس) وإذا قسنا مسافة التفعيلات التى تغطى سطور جملة الشرط لوجدناها تبلغ نحو ثلاثين تفعيلة وهو عدد كان ينبغى فى البناء التقليدى لبحر المتدارك (الذى يستلزم الوقوف الصوتى والمعنوى مرة على الأقل كل ثمانى تفعيلات) كان ينبغى أن يتوافر لنا هنا نحو أربع وقفات مستقلة صوتيا ومعنيا ، ولعله ينبغى الوقوف عند دراسة هذه القضية فى الشعر العربى عن الدوافع الحقيقية ، النابعة من طبيعة بناء الجملة الشعرية ، والتى جعلت الشعر يغير – اختيارا – قاعدة التوازى الصوتى – المعنوى ، وهو تغيير يبدو اختياريا بعد أن أعفى نفسه من الالتزام من نظام التكرار العددى لتفعيلات البحور التقليدية . هل توجد دوافع حقيقية لدى الشاعر المعاصر ، تجعله لكى يبنى جملته على هذا النحو يضحى بهذه القاعد ، أم أن الأمر لا يتجاز فى بعض الحالات الرغبة فى التحرر من القيود أو فى المخالفة الشكلية ؟

إذا أخذنا نموذجا من الجيل الثانى من «الشعر الحر» ولاختبار هذه الظاهرة عنده ، نستطيع أن نأخذ مثالا من الشاعر فاروق شوشة ، فى قصيدته «قطار الجنوب يقول :

١ – فى عيون المحطات يرقد بوح انتظار .

٢ – ويقلع برق انخطاف .

٣ – تستطيل المسافة بين المودع والمترجل .

٤ – بين المغامر والمتوجس .

٥ – بين الشجاع المحاذر والغر ـ ذاك الذى لا يخاف .

٦ – والصبايا افترشن المساء .

٧ – أشعلن أشواقهن دخانا صعد .

٨ – جئن هيأن كنز الصدور الخبىء .

٩ – لحلم جرىء تدثونه .

١٠ – ولوعد تنظرنه .

= = = = = = = =

---

١١ – وليال مجهزة للقطاف .

١٢ – يا قطار الجنوب المسافر ، مخترقا صبوات المدى

١٣ – طائرا بالرشد .

١٤ – لا الوجوه الحبيبة عادت .

١٥ – ولا الشوق منطفىء فى عيون البلد .

١٦ – الصبايا احتشدن .

١٧ – انتظرن .

١٨ – انطفأن .

١٩ – وأوشكن يبكين .

٢٠ – أوشكن يرحلن .

٢١ – مازال خيط رفيع .

٢٢ – وصبر وجيع .

٢٣ – ودائرة من شعاع بعيد .

٢٤ – يلوح فيها ولد !

وظاهرة التدوير تبدو هنا واضحة ، فخلال هذه الأسطر الأربعة والعشرين لم يتم الوقوف علي نهاية تفعيلة فيها إلا فى نحو عشرة فقط ، وإذا استثنينا الأسطر الأربعة الأخيرة التى يتم فيها جميعا الوقوف على نهايات التفاعيل وجدنا أن معنا نحو عشرين سطرا يتم مراعاة قاعدة التوازى التقليدية فيها فى نحو خمسة فقط وهو ما يمثل حوالى ٢٥٪ وقد يلفت النظر أن الأسطر التى تم فيها الوقوف على نهايات التفعيلة استغلها الشاعر فى بناء نظام القافية (الاختيارى) فى القصيدة ، حسب ما تم التعارف عليه فى الشعر الحر ، فالسطر الثانى «ويقلع برق انخطاف» ينتهى بنهاية تفعيلة ، وهو يحدث قافية مع السطر الخامس (ذاك الذى لا يخاف) مع السطر الحادى عشر (وليال مجهزة للقطاف) وهما سطران ينتهيان بدورهما مع نهاية تفعيلة ، أما السطر السابع (أشعلن أشواقهن دخانا صعد) والذى ينتهى بدوره بنهاية تفعيلة ، فهو يحدث قافية مع السطر الثالث عشر (طائرا بالرشد) ، وكذلك مع السطر الخامس عشر (فى عيون البلد) والسطر الرابع والعشرين (يلوح فيها ولد) وهى جميعا تنتمى إلى نفس الظاهرة . ولا يخرج عن هذه القاعدة السطران التاسع والعاشر ، ولا

= = = = = = = =

السطران الحادى والعشرون والثانى والعشرون ، وهكذا يبدو استخدام الظاهرة هنا ذا هدف موسيقى يرتبط بفكرة ترسيخ الوقوف المعنوى بوقوف صوتى قوى يتمثل فى القافية التى تعد فى الشعر التقليدى رمزا لاجتماع الوقفين المعنوى والصوتى معا .

فإذا انتقلنا إلى الجيل الثالث فى الشعر الحر نستطيع أن نختار نموذجا للشاعر حامد طاهر .

يقول فى قصيدة بعنوان من السجلات العسكرية :

الريح تعزف فى ضلوعك غنوة الأفق البعيد ...

وأنت منكفىء ... تعد رصاص مدفعك العنيد ...

وقد تألق فى محاجرك البريق ...

وأطرقت أنفاسك المتلاحقات الى المدى ...

تشتم رائحة العدو ...

وتستشيط أسى إذا مر المساء بغير زاد ...

ويمر قائدك الحبيب عليك تسأله ...

متى نتحركون ؟

وأنت نار للجواب ...

فلا يجيئك منه غير اشارة خرساء تعلن الانتظار ...

«الاهلاكا لانتظارك»...

ثم يخطرك الزميل بأن نوبتك انتهت ...

ففى المقطع الأول لا ينتهى البيت العروضى الطويل إلا فى نهاية السطر الرابع وفى خلال الأسطر الثلاثة الأولى ينتهى السطر عند جزء من التفعيلة ، أما فى المطقطع الثانى فإن «البيت» المدور الطويل يستمر ستة أسطر ، يتم خلالها دائما الوقوف على جزء من التفعيلة .

ان هذا العرض الموجز السريع لظاهرة «التضمين» فى الشعر العربى ، يؤكد صدق نظرية كوين ، فى ضرورة دراسة ظواهر العروض مرتبطة بالتطور الشعرى من ناحية ، ويؤكد من ناحية أخرى أن خط سير التطور العام فى الشعر واحد حتى وان اختلفت اللغات والظروف الدافعة الى هذا التطور . (المترجم)

لقد أخذنا إذن بالمصادفة ، عينةمن مائة بيت ، تتكون من عشر مجموعات كل منها عشر وحدات ، عند الشعراء التسعة الآتين :

٣ كلاسيكيين ، كورنى ، راسين ، موليير .

٣ رومانتيكيين ، لامارتين ، هيجو ، فينى .

٣ – رمزيين ، رامبو ، فيرلين ، مالارميه .

والنتيجة الاحصائية نبينها فى الجدول التالى :

الجـــدول رقـم (١)

وقفات عروضية غير متقابلة مع علامات ترقيم (١٠٠ بيت)

المؤلف	العدد	المجموع	المتوسط
كورنى	١٢	٣٣	٪١١
راسين	١١		
موليير	١٠		
لامارتين	١٨	٥٧	٪١٩
هيجو	١٥		
فينى	٢٤		
رامبو	٢٩	١١٧	٪٣٩
فيرلين	٣٦		
مالارمية	٥٢		

(١) أتبعنا فى الاحصاء طريقة الآنسة باش (ت فى .B.I.N.O.P رقم ١٩٥٧٠١ والأرقام السفلى تعطى قيمة .N.R والحصول على س يك ضرب فى ١,٣٨ .

حســـابس

المجمــوعــة	القيمة	القيمة المحددة	المعدل	الفرق
٣ – كلاسيكيين	٠,١٦	٣,٣٢	١٠٪	غير ذى دلالة
٣ – رومانتيكيين	١,٩٣	٣,٣٢	١٠٪	غير ذى دلالة
٣ – رمزيين	٢٢,٥٥	٦,٤٤	٠,٠١	ذو دلالة
كلاسيكيين – رومانتيكيين	١٣,٢٢	٤,٧٨	٠,٠١	ذو دلالة
رومانتيكيين – رمزيين	٢٢,٥٥	٤,٧٨	٠,٠١	ذو دلالة

كيف يمكن أن نفسر هذا الجدول :

الفرق كما يؤكده جدول حساب القيمة المجهولة س ذو دلالة هامة ، فهو يصعد من ١١٪ عند الكلاسيكيين إلى ١٩٪ عند الرومانتيكيين ويصل إلى ٣٩٪ عندا لرمزيين ، وعند مالارميه وحده يصل المعدل إلى ٥٢٪ ، أى أن أكثر من نهايات نصف شعره غير متوافقة مع علامات الترقيم ، ويبدو أننا هنا أمام خط تطوري ، أمام قانون ذي نزعة معينة في الشعر الفرنسي . في خلال هذه العصور الثلاثة من تاريخة ، لم تتوقف طريقة الوزن عن الاتساع بهوة الخلاف بين البحر الشعري والتركيب .

ولنلاحظ مرة أخري أن هذه الخاصية ليست صدفوية ، ومن المهم أن نلاحظ أن الكلاسيكيين والرومانيتكيين ، يشكلون ، كما تؤيد ذلك الاحصاءات ، عائلتين متجانسين ، وإذا لم يكن ذلك صحيحا بالنسبة للرمزيين فإن مسئولية ذلك راجعة إلى مالارميه وحده الذى قهر الوسائل سواء فى هذا المجال أو غيره ، لكن التجانس يوجد مع فرلين ومالارميه ، وهذه على أية حال نتيجة أسلوبية مهمة تفتح الباب لتصنيف الشعراء من خلال خاصية كانت مهملة حتى الآن ، لكنها تظهر على وجه خاص أن الاختلاف ليس صدفويا ويقي إذن البحث عن مدلوله .

ليس هناك شك فى أن الكلاسيكيين حاولوا – دون أن يصلوا – إلى الغاء الاختلاف لكن الرومانتيكيين وأكثر منهم الرمزيون حالوا العكس كما دللنا على ذلك من وجهة نظر محددة وموسعة . ما الذى ينبغى أن نستخلصه من هذا ؟ هل نحن مع تصورين متعارضين للشعر ، أم أن الشعر أكد بالتدرج طبيعته الخاصة ؟ هل الخروج عن قواعد التركيب هو مصادفة أو هو جوهر الكلام الموزون ؟

والذى يقنعنا بأن نختار الفرض الثاني هو أن خاصية الخروج على قواعد التركيب هي الخاصية الوحيدة التى يتفق فيها الشعر التقليدى والشعر الحر وإذن فهى الخاصية الوحيدة «التعريفية» لأنها توجد في كل أجزاء المعرف . لنلاحظ هذه الأبيات لكلوديل :

لا
البحار ولا
السمك الذى سمك آخر على
وشك أن يأكله ، لكنه الشىء ذاته والبرميل كله
والوريد الحى ،
والماء نفسه والعناصر . اننى ألعب . اننى أتألق

نحن نرى هنا مرة أخرى ان نهاية البيت ونهاية الجملة لا تلتقيان والشاعر لم يتردد فى أن يعبر إلى أول السطر بعد حرف النقى «لا» مع انه وضع فى البيت الأخير جملتين مسقلتين ، مع أن الشعر هنا حر لا يخضع لقيود البيت والقافية ، ولا يمكن اذن الاعتقاد بأن الوقف تابع لعدد المقاطع أو لمتطلبات القافية ، وقطع التوازى الصوتى / المعنوى فى هذه الحالة متعمد ، انه يمثل هدفا يبحث عنه لذاته وإذن يمثل عنصرا ايجابيا فى الكلام المنظوم ، بل ان هذا العنصر هو الوحيد الذى يتحقق فى النظم فقط ، وما يسمى «بقصيدة النثر» لا يختلف فى الواقع عن الشعر إلا من خلال مراعاته لقواعد

الموازارة فى الوقف ، ولنأخذ على سبيل المثال أى مقطع من «قصائد نثرية قصيرة» لبودلير :

الإنسان يمكن أن يكون شقيا ، لكن الفنان الذى تمزقه الرغبة سعيد

اننى استعين برسم تلك التى ظهرت لى مرات نادرة ، واختفت بسرعة خارقة كشيء جميل يندم عليه وراء المسافر المحمول ليلا ، كأنها اختفت منذ عهد بعيد وكل ما توحى به فهو ليلى وعميق .

عيناها مغارتان يتلألأ منهما فى غير وضوح أسرار غامضة

ونظرتها تومق كالبرق ، انها انفجار فى قلب الظلمة

لماذا تسمى هذه القصيدة نثرا وقصيدة كلوديل شعرا ؟ وما هى ملامحها المييزة ؟ فقط هذا الملمح . قصيدة بودلير تقف دائما علي آخر الجملة وتحترم التوازى بيت البنائين الصوتى والمعنوى ، وهو مالا يوجد فى قصيدة كلوديل .

وهنا إذن يكمن المعيار الوحيد الذى يفرق بين قصيدة النثر والشعر الحر والخلاصة تفرض نفسها إذن : الشعر ليس موافقة قواعد التركيب agrammatical وإنما هو مخالفة . هذه القواعد antigrammatical انه مجاوزة بالقياس إلى قواعد توازى الصوت والمعنى التى تسود كل ألوان النثر ، مجاوزة مطردة ومتعمدة ، مادامت تتزايد فى مجرى العصور على الرغم من القواعد العروضية المشتركة (بين هذه العصور) وتظل باقية فى الشعر الحر على الرغم من سقوط هذه القواعد . ومن ناحية البنائية البحتة يمكن اذن تعريف الشعر تعريفا سلبيا بأن نقول : الشعر هو المضاد لتركيب العبارة antiphrase ما هى العبارة الحقيقية ؟ سؤال شديد الصعوبة ولم يتوقف الجدل حوله كما يدل على ذلك المائتا تعريف المختلفة للعبارة التى جمعها أ . ليرش E. Lerch ومع ذلك فإن اللغويين يتفقون على تعريف العبارة على مستويين :

١ – مستوى معنوى : يتفرع بدوره إلى :

(أ) تصور نفسى : العبارة هى الوحدة التى تقدم معنى كاملا فى ذاته ولقد أقرّ ج . أنطون بعد تحليل طويل تعريف هاس Haas التالى : «العبارة» هى الترابط اللغوى الممثل للمجموع .

(ب) مستوى قواعدى : العبارة هى مجموع الكلمات المتلاحمة من التركيبية ولقد عرفها مارتينيه على النحو التالى «ملفوظ تتصل عناصره بمحمول أو أكثر بينهما ترابط» (١) .

ونظرية «الأشجار» Stemmas * التى تحدث عنها تسنير Tesniere جسدت هذه السلسلة من الاضافات المتدرجة التى تكون الوحدة التركيبية للعبارة .

---

(1) Eléments de linguistique génerale. Paris 1961.

* مثل تسنير سلسلة العلاقات التى تحكم مفردات العبارة فيما بينها بنوع من الأشجار اسمه Stemma ، حيث يجى المكمل دائما متعلقا بالمكمل (بفتح الميم) ويربطه إليه ، وهو يضع رسما يوضح فيه العلاقة بين أجزاء عبارة مثل «اليوم يشترى بيير لابنه قطارا كهربائيا واحدا» على النحو التالى :

يشترى

اليوم بيير

ابن قطارا

ـه

كهربائيا واحدا

والمصطلح الأعلى الذى ليس مكملا لشىء ، والذى يستخدم كمفتاح لبقية العبارة هو الفعل انظر :

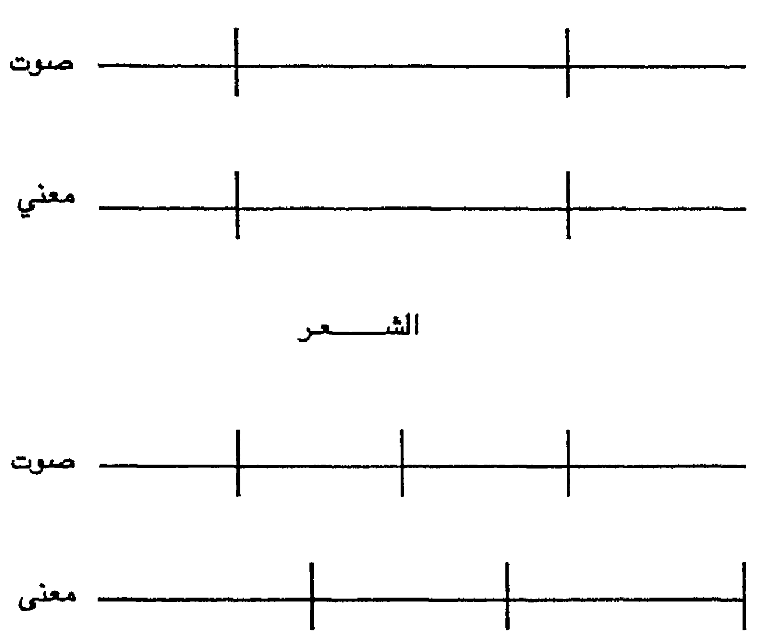
Dictionnaire encyclopédique des science du langage.

٢ – مستوى صوتى : وتعرف العبارة هنا فى وقت واحد من خلال التنغيم والوقف لكن التنغيم متغير على حين أن الوقف ثابت ، فالعبارة الاستفهامية تنتهى بصوت صاعد ، والعبارة الاخبارية تنتهي بصوت هابط ، لكن لا مفر من أن تنتهي كلتاهما بوقف ، والاشارات النغمية هى فى نفس الوقت دائما اشارات وقفية .

ويمكن اذن فى النهاية أن نعطى للعبارة تعريفا مزدوجا ، من ناحية على أنها تقدم معني كاملا ، ومن ناحية أخرى على أنها واقعة بين وقفين ، والعبارة اذن تشكل وحدة من خلال الصوت ومن خلال المعنى ، لكن هذا التعريف المزدوج لا يمكن أن يتحقق إلا إذا ضمنت اللغة موازاة دقيقة بين الأبنية الصوتية والمعنوية ، وهى اذن تعريف لا يصلح إلا للنثر ، أما فى الشعر فإن التعريف المزدوج يتوقف عن التطبيق .

لكى يكون التعريف صالحا للتطبيق ، ينبغي أن تسمح «السلسلة الكلامية» بأن تتجزأ علي المستويين فى نفس المواضع ، وهذا هو ما يحدث فى النثر ، أما فى الشعر فإن الموازاة تنصرم ، فيحدث أن نجد معني كاملا أى عبارة غير واقعة بين وقفين ، ووحدة واقعة بين وقفين أى بيتا ، دون أن تقدم معنى كاملا ، وهو ما يمكن أن يتضح من خلال رسم يمثل فيه المعنى والصوت من خلال خطوط أفقية ، والوقفات من خلال خطوط رأسية :





هكذا نرى الشـعـر يباعد بين عناصـر البنائين (الصـوتى والمعنوى) فى حين أن النثر يجمعـهـمـا ودون شــك فـإنه عنـدمـا يحـمل رمـزان مـعنى واحـد ، فـإن واحـدا منهـمـا يبدو بلا فـائدة ، لكن هذه اللافـاذدة أو الزيادة ليست فى الواقع هكذا - غالبا - إلا فى الظاهر ، فتقارب الرمزين يؤكد فى الواقع تأمين «التوصيل» ، ومن خلال الزيادة تسعي اللغة الى تشييد أبنيـة قـوية ، وهـو هدف رئيـسى للاسـتـراتيـجـيـة اللـغـوية ، وهذا الـهـدف بالتحديد هو الذى يسـعـى «الـوزن» إلى مخالفته ، وتتم الأمور كما لو كان الشـاعر يسـعى إلى اضعـاف أبنية المقـال ، كـمـا لو كان هدفه النهائى هو «تشـويش» الرسـالة المراد توصـيلهـا ، وهـذا يقـودنا إلى خـلاصـة مـتناقـضـة ، فـفى الوقت الذى يعتبـر فـيه الشـعـر من الناحيـة التـقليدية

متضمنا شيئا زائدا (عن النثر) ننتهى نحن إلى اعتباره يتضمن شيئا ناقصا ، ويبدو لنا على أنه شيء سلبى خالص . أما أن هناك سلبية نسبية فهذا مؤكد ، وبين المستويين اللذين معنا هنا ، فإن المعنى أى مجموع العلاقات «المعجمية» النحوية تظل باقية وتكفى فى معظم الحالات لبناء المقال وسوف نعود إلى هذه النقطة فى نهاية هذا الفصل ، وإذا لم تكن الوقفات ضرورية لتبيين «الرسالة» التى تحملها الكلمات ، فإنها بلا منازع تقدم عونا ايجابيا فى سبيل ذلك ، ومما لا شك فيه أن عدم التلاحم فى نظام الوقفات له تأثير تقويضى - محدود لكنه فعال - على الرسالة الشعرية ، ويبدو أن الهدف الذى يتابعه الشاعر بوعى أو بلا وعى يكمن هنا .

ان تصورا غير متوقع كهذا يمكن أن تثيره قراءة رائد كبير مثل مالارميه الذى تتجمع عنده عادة فكرة الغموض ، ومع ذلك فإن الغموض فى الشعر ليس إلا منهج مدرسة خاصة ، والشعر الرمزى ليس هو كل الشعر ، وقبل أن ننتهى إلى نتيجة لابد من رؤية ألوان أخرى من الشعر تؤيدها .

وأيا ما كان الأمر ، فإن هذه الخاصية لو كانت الوحيدة التى تتأكيد عبر كل أنواع الشعر ، فإننا لن نخلص إلى أنها أهم الخصائص ، ونحن على العكس نعتقد أن الشعر بالمعنى الخالص للمصطلح هو الشعر التقليدى ، فالبحر والقافية هما بالتأكيد أكبر الأدوات . لكن «عدم التوازى» كأداة شعرية - والتى يمكن أن نسميها التضمين بالمعنى العام - أداة موجودة . ولكى نختبر هذا ، يمكن أن نطبق التجربة التالية :

لنأخذ مثالا نثريا شديد الشيوع ، مثلا أى خبر فى صحيفة يومية :

«أمس ، على الطريق الزراعى ، سيارة كانت تسير بسرعة مائة كيلو

متر فى الساعة ، اصطدمت بشجرة ، وركابها الأربعة لقوا مصرعهم»
ولنحطم الآن التوازى ونكتب العبارة هكذا :

أمس على الطريق الزراعى
سيارة
كانت تسير بسرعة مائة كيلو متر فى الساعة اصطدمت
بشجرة
ركابها الأربعة لقوا
مصرعهم .

وهذا ليس بالطبع شعرا ، مما يظهر أن هذه الوسيلة وحدها ، دون اللجوء إلى وسائل و«صور» أخرى عاجزة عن أن تصنع الشعر ، لكن لنؤكد أيضا أن هذا الكلام لم يعد نثرا ، فالكلمات تنتعش ، والتيار يجرى ، كما لو ان العبارة من خلال تقطيعها وحده ، أصبحت مستعدة لأن تصحو من نعاسها النثرى .

* * *

٢ – القافية والترصيع

لنعبر الآن الى الشعر التقليدى ، وهو يعرف كما نعلم بالوزن والقافية التى هوجمت كثيرا . ومع ذلك فإن الشعر الأبيض * (الخالى من القافية) لم يستطع أبدا أن يفرض نفسه على لغتنا ، وهناك تناقض مشهور يكمن فى الأبيات التى هاجم فيها فيرلين القافية حين يقول :

من سيعدد كل عيوب قوافينا
أى غلام أبكم ، أو أى رقيق مجنون

---

* يطلق مصطلح الشعر الأبيض فى الفرنسية على الشعر الخالى من القافية ، ويطلق كذلك على النثر الموقع الذى تصل درجة التوقيع والتنغيم فيه إلى اثنى عشر مقطعا وهو يشيع فى بعض الكتابات الفنية الفرنسية .

صاغ لنا من معدن زيف هذا الحلى المأفون
يخدعنا بدوىً أجوف إذا تصقله أيدينا

O qui dira les torts de la Rime !
Quel enfant sourd ou quel négre fou
Nous a Forgé ce bijou d'un sou
Qui Sonne Creux et faux sous la Lime ?

ولقد جاءت أبيات فيرلين نفسها مقفاه بدقة ، ومع ذلك فليس من الغريب أن يرفض فيرلين القافية فى حديثه عن«الفن الشعرى» الذى يعتمد على مبدأ «الموسيقى قبل كل شيء» باعتبار أن الترديد الممل لنفس الصوت يعد مصدرا موسيقيا ضعيفا . ما هى اذن وظيفة القافية ؟ لقد أراد البعض أن يرى فيها مساعدا للبحر ، فهى التى تشير إلى نهاية البيت . وهكذا فإن كتابا معاصرا يؤكد لناأن «خلود القافية وسلطانها» وكذلك البحر ذى التردد العددى المماثل يعود إلى طبيعة اللغة ذاتها ، فالقافية هى النتيجة الطبيعية لأبيات مبنية على نفس عدد المقاطع ، وهذا البناء المتساوى خاصية غير كافية فى ذاتها لاقامة الشعر (١) . ولنسجل هنا اتفاق الشعراء على هذه النقطة ، كتب أراجو«أن القافية هى التى تملى على البيت مساره» (٢) .

وفى الواقع فإن تصورا كهذا محوط بالتناقض ، فالقافية ليست مجرد ترديد لصوت ، ولكنها ترديد لصوت نهائى «والموقع النهائى» للقافية متضمن فى تعريفها فهى «تجانس صوتى للحركة الأخيرة وللحرف المحتمل وقوعه بعدها» (٣) ، وهكذا فليست القافية هى التى تشير إلى نهاية البيت ، ولكن نهاية البيت هو الذى يشير إليها ، والقافية وحدها

(1) P. Guiraud. language et versification. Paris. 1953. p. 107.

(2) Preface à les yeux d' Elsa. Paris. 1946.

(3) Henri Morier : Dictionnaire de Rhétorique et de Poctique. Paris. 1961.

ليست قادرة على أن تلخص البيت ، بل لا تلحظ على أنها قافية إلا إذا وقع عليها النبر [٤] ، ونضيف إلى هذا وإذا لم يعقبها وقف وإلا فإنها لا تتميز عن التجانس الداخلي للبيت ، أن الوقف هو الذى يجعل بيت مالارميه التالى بيتا واحدا :

ينـــام فى الأشـــجان ذلك الكمــــــان

Tristement dort une mandore

فالقافية والنبر يمكن فى لواقع أن يجزءا البيت إلى بيتين :

ينام فى الأشجان
ذلك الكمــــــان

والحقيقة أن القافية ليست أداة أو وسيلة تابعة لشىء آخر ، انها عنصر مستقل ، صورة تضاف إلى الصور الأخرى ، ووظيفها الحقيقية لا تظهر إلا إذا وضعت فى علاقة مع المعنى .

علاقة المعنى بالصوت ، كما هو معروف ، علاقة صدفوية ، لكن هذا الحكم لا يصدق إلا على الرموز المعزولة ، وما أن نتجاوزها إلى النظام حتى يظهر التعليل ، فالعلاقة بين الدوال هى نفس العلاقة بين المدلولات ، وهنا يكمن مبدأ رئيسى لا تستطيع أى لغة بدونه أن تكون لغة وظيفية ، وكما يقول دى سوسير «بما أن الميكنة اللغوية قائمة على التوافق والتخالف ، فإن هذا المبدأ يمكن أن يرسم فى شكلين» :

١ – س أ ١ = س أ ٢   س أ ١ = س ب ٢

٢ – س ب ١ = س ب ٢   س ب أ = س أ ٢

---

(٤) كما أثبت ذلك تجربة أجريت فى الكوليج دى فرانس وقام بها أندرى سبير : انظر :
Plaisir Poetique et Plaisir musclaire. Paris. p. 150.

فالدوال المختلفة لها مدلولات مختلفة والدوال المتشابهة كليا أو جزئيا ، لها مدلولات متشابهة كليا أو جزئيا ، وعلى هذا المبدأ يبنى التعليل النسبى للإعراب والتصريف .

ومع ذلك فإن هذا المبدأ ذاته لا يخلو من نقص ، فلكى تعبر اللغة عن مدلولات مختلفة يجب أن تستعمل دوال تختلف باختلاف المدلولات ما أمكن ذلك ، لكن هذه الوسيلة كما كتب مارتنيه «لا تتفق مع القدرات النطقية والحساسية السمعية للانسان» وهكذا فإن كل لغات العالم وجدت أن من الأوفر أن نستخدم مبدأ الأزدواج النطقى الذى يسمح بالتعبير عن عدد غير متناه من المعانى ، من خلال نحو أربعين صوتا مبدئيا فقط ، ونتيجة لهذا النظام نرى التجانس الصوتى فى اللغة ، فنجد مدلولات مختلفة يعبر عنها بدوال بينها تشابه جزئى أو كلى (كالجناس) والسياق عليه أن يفرق بين تشابه الصدفة وتشابه الربط ، وفى الحقيقة ، - وتلك نقطة أساسية - أثبت التجربة ميل كل مستعملى اللغة إلى «الربط» فالتشابه الصوتى بين كلمتين يفترض دائما «قرابة» بين معانيهما ، وفى اتجاه مضاد لهذا الميل يلجأ الكلام بطريقة عفوية إلى قاعدة «تعويضية» فهو يتجنب أن يجمع المتشابهات أو المتجانسات فى عبارة واحدة ، وعندما لا يستطيع تجنبها فإنه يؤكد على نواحى الفرق بينها ، وهكذا يقال مثلا : Je ne peux ni ne veux * "انني لا أستطيع ولا أريد" واضعين النبر على الحرفين المختلفين فى صدر الفعلين (P.V) واللذين يفرقان بين تجانسهما الكامل ، ومبدأ التعويض هذا هو بالتحديد الذى تعمل القافية فى اتجاه مضاد له .

ان القافية فى الواقع جزء من موقعها فهى توضع فى نهاية قبل الوقف مباشرة ، وتتلقى من خلال وضعها نبرا خاصا ، والتجانس

---

* يتضح هذا أكثر عندما نقول في العربية مثلا : «أنني لم ولن أذهب» . واضعين النبر على كل من الميم والنون .

الصوتى يستحوذ على اهتمامنا وفى الوقت نفسه ينصرم التوازى ، فهنا تشابه فى الصوت حيث لا يوجد تشابه فى المعنى ، ومدلولات مطروحة على أنها مختلفة تظهر من خلال دوال ملموحة على أنها متشابهة . والقافية تقلب قانون توازى الصوت والمعنى الذى يبنى عليه قانون «تأمين الرسالة التى تحملها الكلمات» ومرة أخرى فإن كل شىء يتم ، كما لو أن الشاعر يبحث – على عكس ما تقضى قواعد التوصيل الطبيعى عن زيادة نسبة مخاطر الغموض .

وعلى ضوء من هذه النتيجة ، يمكن أن نثير هنا تطور القافية من خلال تاريخ الشعر الفرنسى .

هنالك ظاهرتان فيما يبدو مناقضتان تسودان تاريخ القافية .

أولا : هناك ازدياد تطورى للتطابق الصوتى ، ففى العصور الوسطى كان يكتفى بتجانس محدود يتم على مستوى الحركة الأخيرة فقط ، وبدءا من القرن الثالث عشر بدأ يحل محل هذا التجانس ، القافية الحقيقية ، ثم ظهر بعد هذا فى القرن التاسع عشر ضرورة وجود القافية الغنية أى القافية التى تشتمل على حرف السناد مع الحركة الأخيرة .

وهذه الضرورة جعلت القافية صعبة ، ففى الفرنسية على وجه خاص ، يبدو عدد القوافى الممكنة محدودا بطريقة لافتة ، وإذا أخذنا فى الاعتبار ضرورات المعنى ، فإن امكانيات القافية الفرنسية ستستنفد بسرعة (١) .

---

(١) يمكن أن نجد فى كتاب جيرو الذى سبقت الاشارة إليه من صفحة ١٠٨ إلى ١١٦ احصاءات مهمة فى هذا الصدد ، فحول مليون ونصف قافية يمكن الخروج بعد الاستجابة لمتطلبات القافية الفنية من ناحية والقواعد من ناحية ثانية بما لا يزيد على أربعين ألفا .

ومن هنا فإنه يبدو طبيعيا أن يتم ارضاء ضرورات القافية على حساب الاغتراف من جانب التجانس المعنوى ، وهناك فى الواقع لونان من التجانس الصوتى ، أولهما وقد تحدثنا عنه ، يتم بين الكلمات البسيطة ، وهو قائم على الامكانيات اللغوية ولا علاقة له بالمعنى مثل : «نور» و«صور» ، «ادارة» ، «عبارة» * . ثانيهما : تشابه له صلة بالمعنى ، وهو تشابه بسيط فى الظاهر فقط ، حيث يتم بين كلمات ذات جذر واحد مضافا إليه سابقة أو لاحقة مثل : «كتاب واستكتاب» * ، وعلى نحو أخص القوافى المعروفة بالقوافى النحوية ، مثل «يغنون» و«يرقصون» وهنا نرى التجانس ذا معنى ، ولكن فى نفس الوقت تزداد فرص وجود القافية ، ومن هنا فإن هذا اللون سمى بحق «القافية السهلة» .

ونظام القافية فى الشعر الفرنسى بدءا من القرن السابع عشر يرفض رفضا قاطعا هذه «القوافى السهلة» وقد كانت شائعة عند شعراء عصر النهضة فمثلا يجرى بياى Bellay قافية فى ضمير الغائب (عنده ، له مثلا) ويستخدم رونسار نهايات الأفعال (يزهون ، يهلكون ، يذبلون ، يضحكون) قوافى فى مقطوعة واحدة .

وبدءا من القرن السابع عشر لم يعد يسمح بالقوافى السهلة . إلى أى شىء استند هذا المنع ؟ الرغبة فى التصعيب ؟ هكذا يفسره النقد المبنى على اعتبارات اجتماعية ، لكن الفن ليس مهارة بهلوانية ، وهو ليس جميلا لأنه صعب ولم يقس أحد قيمة العمل الفنى بالمشقة التى كلفها لصاحبه ، وإذا كان منع القافية السهلة قد جعل الشعر ينقاد لمهمة أصعب ، فإن دوافع أشد صلابة هى التى فرضت عليه ذلك ، ودوافع مرتبطة بالوظيفة العميقة للقافية .

---

* المثل الذى قدمه المؤلف هو : Saison - Maison وقد غيرناه إلى ما يحقق تصور القاعدة فى الترجمة .

* مثال الأصل هو : Malheur - bonheur

ان القافية المعنوية تحترم قانون الموازاة ، ففيها يستجيب تجانس الصوت لتجانس المعنى ، والمبدأ الذى بنيت عليه هو ما سماه دى سوسير «الصدفوية النسبية»[1] حيث يرد التعليل الداخلى ، والحد الأدنى للتعليل الداخلى معجمى ، والحد الأعلى له نحوى ، والقافية النحوية إذن معللة ، والمتشابهات الصوتية دوال ، وهذا التجانس الدال هو الذى حظرته قواعد الشعر فى القرن الخامس عشر ، كتب بانفيل Banville عبارة واضحة فى كتابه «دراسة قصيرة عن الشعر الفرنسى» : ينبغى أن تجعل القافية ما أمكن بين كلمات شديدة الاتفاق فيما بينها فى الصوت ، وشديدة الاختلاف فيما بينها فى المعنى» وهذا ما تحققه تماما القوافى القائمة على «الجناس» وهنا يتضح تماما التعارض بين الشعر والنثر، فالنثر يتلافى ما أمكن أن يقترب من التشابه الصوتى التام بين الكلمتين ، والشعر على العكس ، لا يقترب منه فقط ولكن يضع الكلمات المتشابهة فى مكان متشابه ، وهو بهذا يزرع الغموض ، ولقد عرف القرن الخامس عشر ولعا حقيقيا بالقافية الغامضة وكتب قصائد كاملة على هذا اللون :

ولنقل - عابرين - ان «الغموض» هي أنسب كلمة يمكن أن تستعمل هنا للتعبير عن الهدف الغامض الذى يسعى إليه الشاعر ، وهو هدف يتعلق بدفع التوازى الصوتى - المعنوى فى عكس اتجاهه من خلال جعل التماثل يلعب دورا غير دوره العادى . وإذا كان الأمر كذلك ، فإننا ينبغى أن نرقب - تأكيدا لمبدأ التأثير التداخلى - إلى أى حد يمكن أن يتطور تأثير مبدأ عدم التوازى وهذا هو ما سنحاول أن نتبعه..

تترتب الكلمات كما هو معروف فى تصانيف صرفية : الاسم ، الفعل ، الصفة ... الخ وتلك التصانيف الصرفية تقابلها تصانيف معنوية ، فالاسم تبعا للتفسير التقليدى يُعبر عن الجوهر ، والصفة

---

(1) Cours de linguistique générale. p. 180.

عن الكيف والفعل عن الحدث ... إلخ ، والكلمات التى تنتمى إلى نفس التصنيف ، أيا كان معناها ، تحتفظ إذن فى العمق بمعنى مشترك ومن هنا فإن الشعر إذا كان يخضع حقيقة لمبدأ عدم التوازى فيمكن أن نتوقع أنه سيتلافى أن يجرى القافية بين كلمتين تنتميان إلى تصنيف واحد اسمين أو فعلين ... إلخ ، والتاريخ يؤكد هذا الفرض .

ولنأخذ عصورنا الثلاثة ، ونختار من كل عصر مائة قافية ، ونعد نسبة القوافى المصنفة ، ونرى النتيجة فى الجدول التالى :

قواف غير مصنفة (١٠٠٠ بيت)

المجموع	المتوسط	المؤلف	العدد
كورنى	١٦		
راسين	٢٢	٥٦	٪١٨,٦
موليير	١٨		
لامارتين	٢٥		
هيجو	٣٢	٨٦	٪٢٨,٦
فينى	٢٩		
رامبو	٢٥		
فيرلين	٣٥	٩٢	٪٣٠,٦
مالارميه	٣٢		

جدول حساب القيمة المجهولة س

المجموعة	القيمة	القيمة المحددة	المعدل المحتمل	الفرق
٣ كلاسيكيين	١.٨٦	٣,٣٢	٠,١٠	غير ذى دلالة
٣ رومانتيكيين	٠,٨٨	٣,٣٢	٠,١٠	غير ذى دلالة
٣ رمزيين	١.٨١	٣,٣٢	٠,١٠	غير ذى دلالة
كلاسيكيون/ رومانتيكيون	٣.٠٤	٢,٧٧	٠,٠٥	ذو دلالة
رومانتيكيون/ رمزيون	٠,٠٨	١,٩٥٢	٠,١٠	غير ذى دلالة

ان النتائج هنا ذات معنى ، فالقوافى غير المصنفة صرفيا تزداد نسبتها ازديادا كبيرا من الكلاسيكيين إلى الرومانتيكيين ، فهى ترتفع من ٥٦ إلى ٨٦ والفرق كما يؤكد جدول حساب المجهول ذو دلالة كبيرة وعلى العكس يبدو التطور ضعيفا من الرومانتيكيين إلى الرمزيين ، فهو يرتفع من ٨٦ إلى ٩٢ والفرق غير ذى دلالة ، لكننا هنا ينبغى أن نأخذ فى الاعتبار صعوبة القافية فى اللغة الفرنسية وإذا لم نرد التضحية بالمضمون فينبغى أن نقنع بمخزون ضئيل من القوافى ووجود قافيتين غير مصنفتين من كل ثلاث قواف ربما يعد معدلا محدودا ، على الأقل بالنسبة للانتاج ذى النفس الطويل ، لكن ما أن نستدير نحو الانتاج الأقصر ، والأكثر تنغيما مثل السونيتة حتى نرى ظواهر ذات دلالة وإذا أخذنا سونيتة مالارميه المشهورة «الأوز» :

العــــذراء والحــيــوية واليــــوم الجميــل
ســيمزقنـــا بــقريبــه مــن جنــاح ســكران
والبحيرة الجامدة المنسية تتمتم تحت الندى الفضى
والانعــكاس الشـفاف على الجلــيد لأشعة لم تهرب
وأوز مـــن الــزمــن القــديـــم يذكــر أنـــه

جميـــــل لـــكن ليـــس لديــــه أمــــــل للخـــــلاص

ولأنه لم يتغــن بجمـــال الأقلـــيم الذى كان يعيـش فيه

عـــندمـــــا تشـــر عـقـــم الشـــــتاء الضجـــر

ســـوف تهــز رقبتــــه هــذا الاحتضـــــار الأبيـــض

وليس من خـــلال رعب أرض نزعـــت ريـــش جنـــاحه

يا أيها الشبح الذى يشهد هذا المكان صرخته الخالصة

يجـمـــــــــــــد دم التـقـــــــزز البــــــــــارد

منـــــــذ الـــذى رأى فى المنــــفى العقيـــم ذلك الأوز

ان صعوبة القافية داخل السونية تتضاعف من خلال اقتضائها تعانق القافية المربعة ، ولقد أضاف مالارميه هنا الزاما آخر حين فرض على نفسه أن تنتهى كل قوافيه بحركة الكسر (i) ورغم هذه الصعوبة فإننا لا نجد هنا قافية واحدة مصنفة ، ونسبة القوافى غير المصنفة إذن هو ١٠٠٪ .

وهنا تحول قوى لا نجد له مثلا عند الشعراء السابقين ، ونحن لا نرى فى هذا مجرد براعة فى استخدام الكلمة ، ولكن شاهدا على الحدس العميق الذى كان يملكه هذا الرائد العظيم بطبيعة فنه .

يشكل الترصيع * أو التجنيس الداخلى وسيلة مشابهة للقافية ، وهو مثلها يلعب على الاحتمالات اللغوية ليستخلص منها تجانسا صوتيا ، والفرق بينهما أن الترصيع يعمل داخل البيت ، ويشابه بين كلمة وكلمة ،

---

* اللون البلاغى الذى يتحدث عنه L. allitération يعتمد على تشابه الحروف بين الكلمات فى داخل البيت الواحد ومن الأمثلة التى يمكن أن تنطبق عليه فى الشعر العربى قول البحترى :

ليس يدرى أصنع أنس لجن   سكنوه أم صنع جن لانس

حيث تكرر السين والصاد هنا ست مرات فى بيت واحد .

على حين أن القافية تعمل بين بيت وبيت ، ويمكن اذن أن نتحدث عن تجانس صوتي داخلي في مواجهة تجانس صوتي خارجي تحدثه القافية ، والترصيع وسيلة استخدمت عبر كل العصور ، وتبدو أعم من القافية ، واللغات التى لا تستخدم القافية تتوسع فى استخدامه ، ولقد استخدمه الشعراء الفرنسيون جميعهم ومن أمثلته المشهورة فى البيت :

لمن هذه الحيات التى تفح حلوقها الصفير حول رؤوسنا

Pour qui Sont Ces Serpents qui sifflent sur nos tetes

ومع ذلك فإن هذا البيت لا يرصع فيها إلا خمسة أصوات من تسعة وعشرين لكن فاليرى ضرب الرقم القياسى حين قال :

توشوشين يا شعور هذه الأشجار لى ... أية خشخشة

Vous me Le murmurez, ramures, O rumeurs

فهنا ترصيع فى ١٥ صوتا من ٢٣ حيث تتكرر (R) ست مرات و(M) خمس مرات و (U) ٤ مرات .

---

* التنوع الذى أشار إليه المؤلف فى القافية الفرنسية من حيث السهولة والصعوبة ، ومن حيث التقسيم الى قواف يمكن تصنيفها فى صيغ صرفية ونحوية واحدة ، أو تستعصى على ذلك التصنيف ، ثم خط التطور الذى أشار إليه ، والذي بمقتضاه تحرك الشعر الفرنسى ، من القافية السهلة الى القافية الصعبة ، يمكن أن يدفع إلى الذهن بعض الملاحظات فى امكان قيام دراسة للشعر العربى وتطوره من حيث القافية :

أولا : نجد أن العروضيين ، فرقوا بين أنواع من القوافى ، منها تلك القافية التى تلتزم بحرف الروى ولا تزيد عليه وهى شديدة الشيوع فى دواوين الشعر ، مثل قول بشار :

لم يطل ليلى ولكــن لم أنم ... ونفي عنى الكرى طيف ألم

وإذا قلت لها جـــودى لنا ... خرجت بالصمت عن لا ونعم

خففى يا عبد عنى واعلمى ... اننى يا عبـد من لحـم ودم

ان فى جسمى بردا ناحلا ... لو توكــأت عليــه لا نهـدم

= = = = = =

فالحرف الوحيد الذى التزم فى هذه الأبيات هو الميم ، لكن فى مقابلة هذا الالتزام بحرف روى واحد ، وجد من الشعراء من يلزم نفسه (مالا يلزم) مثل أبى العلاء فى لزومياته حيث كان يلتزم أحيانا باجراء الروى فى خمسة أحرف كقوله :

تقلدت المآتم باختيار   أوانس بالفريد مقلدات
إذا عوتبن فى جنف وظلم   أبت إلا السكون مبلدات

ثانيا : فى الوقت ذاته نبه العروضيون إلى عدم صلاحية بعض الأحرف لكى تقوم بدور الروى ، والحروف التى أشاروا إليها تدور فى إطار الحروف اللينة الألف والواو والياء ، وبعض منها يؤدى وظيفة نحوية كألف المثنى فى كتبا وشربا وياء المتكلم فى «كتابى» وواو ضمير الجمع فى (فهموا) .

ثالثا : بين منطقة الجواز بدرجاته والمنع ، تكمن منطقة السهولة أو الضعف وهى التى يندرج تحتها امكانيات كبيرة لدراسة الصيغ الصرفية والنحوية وعلاقتها بالقافية وعلاقة ذلك كله بنظرية البناء الشعرى وأهدافها العميقة التى أشار لها المؤلف ، وهذه المنطقة فيما نرى تحتاج إلى دراسة فى الشعر العربى على ضوء النظريات الحديثة ، وقد تقدم النظرية البنائية التى يعرضها هذا الكتاب عونا أساسيا فى هذا المجال .

رابعا : يلفت النظر أن خط التطور فى الشعر الفرنسى الحديث يتجه إلى التشدد فى استخدام نوعية القافية والغنى الذى يلحق بالشعر من وراء ذلك ، وإذا قورن ذلك بالترخص والضعف الذى يسود الشعر العربى الحديث (والحر منه على نحو خاص) أمكن أن نفهم إلى حد ، البس مفهوم الحداثة والحرية على بعض شعرائنا ، وأمكن أيضا أن نقف على سبب ربما يكمن وراء بعض مظاهر الضعف وهبوط القيمة الفنية ودرجة الايقاع الشعرى فى كثير من شعرنا المعاصر .   (المترجم)

وتشكل سونية الأوزة فى هذه القصيدة نموذجا فريدا ، حيث تلعب القافية والترصيع على نفس الصوت ، فصوت واحد يرد خمسا وثلاثين مرة فى القصيدة ، وهكذا تعمل الوسيلتان ، التجانس الصوتى الخارجى يلحق بالتجانس الصوتى الداخلى ، من بيت لبيت ومن بيت لكلمة ، ومن كلمة لكلمة .

وتطابق حرف القافية وحرف الترصيع تطابق ذو دلالة من الناحية الوظيفية فنقاد الشعر كما رأينا حددوا وظيفة القافية فى أنها تحدد نهاية البيت ، لكننا لا يمكن بالتأكيد أن نعطى نفس الدور للترصيع ... ماذا يمكن أن تكون وظيفته اذن ؟ تأثير موسيقى / لكن ما أضعف المتعة التى يمكن أن تلتقطها الأذن من ذلك التكرار ؟ أو هل ينبغى أن نسند إليه وظيفة تعبيرية ؟ ان قضية التعبيرية هذه كتبت حولها مباحث كثيرة يمكن أن يخرج منها القارئ فى نهاية الأمر بشعور الشك . وفيما يتصل بنا فنحن لا نريد أن نتخذ موقفا من هذه القضية ، ولنقل فقط ان الترصيع باعتباره تجانسا صوتيا كالقافية ، ينبغى أن يسند إليه نفس وظيفتها ، وهل يمكن أن نطمع بجدية فى أن يكون للقافية فى كل الأبيات التى لاحظناها قيمة تعبيرية ؟ ومن السهل أن نجيب بالنفى من خلال واقع بسيط هو أن نفس القافية توجد فى أبيات يختلف معناها اختلافا كليا .

ان وظيفة التجانس الصوتى لا تظهر فى الواقع إلا إذا قارنا بين الشعر والنثر ، فالنثر لا يكمل وظيفته الاتصالية إلا من خلال اختلاف الصوتيات وهو لا يسمح بتشابهها إلا لأسباب اقتصادية ، وهكذا يعول الكلام ما أمكن من المشاكل التى تطرحها أمامه اللغة ، وفى المقال النثرى التوصيلى تضايق كل قافية وكل ترصيع .

والكاتب يبذل جهده بالطبيعة لتلافيها ، لكن الشعر بالعكس يبحث عنها ، بل انه يجعل من القافية قاعدة بنائية ، والخلاصة الوحيدة التى يمكن استنتاجها من هذه الظاهرة هى أن النظم ليست له إلا وظيفة

سلبية ، فالعادى عنده هو عكس العادى فى اللغة الطبيعية ، ولغته تؤدى وظيفتها من خلال حد أعلى من المفارقة ، والبيت يبدو محملا بعملية انتفاء للمفارقة ، والصوت الذى لا يستخدم فى اللغة إلا على أنه ملمح تمييزى ، يستخدم فى الشعر فى الاتجاه المعاكس تماما .

* * *

يلحظ نفس الاتجاه فى الخاصية التى تعد رئيسية فى الشعر التقليدى وهى البحر ، والبحر (فى الشعر الفرنسى) هو عدد المقاطع التى يتضمنها البيت ومع ذلك فإن ما يعتد به ليس هو العدد فى ذاته ، ولكنه تكريره من بيت إلى بيت ، وهو بهذا يؤكد خاصية «النظمية» . ولقد أقر «النظم» التقليدى بصفة عامة عدة بحور ثابتة كلها ثابتة المقاطع ، لكن الشعراء استطاعوا أن يستخدموا امكانيات البحور دون عقبات ، وكان الرئيسى عندهم أن يكون عدد المقاطهع المختار ، مكررا نفسه فى بيت أو أبيات أخرى ، فالقصيدة ليست من بحر ما إلا لأن هناك تجانسا فى استخدام هذا البحر فى أبياتها ، وإذا كان البحر ثابت المقاطع مفصلا فلأننا حين نقسمه إلى شطرين تمثل كل شطرة تجانسا «بحريا» داخليا ، أي تساويا كميا بين جزئى البيت أو بين الشطرين ، والبحر السكندرى يمثل من هذه الزاوية ميزة خاصة ، فهو قابل للتقسيم إلى أربعة أجزاء ، أى أن كل شطرة قابلة لأن تكون جزئين متساويين .

والبحر كما نعلم هو الملمح الرئيسى التقليدى للشعر الفرنسى ، ومع ذلك فإن مؤلفين كثيرين شككوا فى حقيقته ، وحول هذه النقطة يمكن أن نقسم المتخصصين إلى فريقين ، فريق يقف إلى جانب البحر ، وفريق يقف إلى جانب الإيقاع ، وفى الفريق الأول يمكن أن نعد الأب سكوبا Scopa ومعظم عروضى القرن التاسع عشر ، وقد كتب بانفيل فى دراسة موجزة : «الشعر الفرنسى لا يتميز بالايقاع كشأن شعر

كل اللغات الأخرى من خلال تضافر بعض المقاطع القصيرة والطويلة ، انه فقط يقوم على تجميع عدد مطرد من المقاطع ، يقطعها فى بعض الأوزان استراحة تسمى وقفة خلال البيت .

بين النوع الثانى من المتخصصين ينبغى أن نذكر فى المقام الأول جورج لوت مؤلف «البحر السكندرى أمام علم الأصوات التجريبى» والذى لاحظ أن الالقاء الانفعالى للبحر السكندرى على يد بعض الملقين مثل كوكلن وسارة برنار ، أثبت أن معظم أبيات هذا البحر لا تشتمل حقيقة على ١٢ مقطعا (كما هو معروف) وإنما تتراوح بين تسعة وأربعة عشر مقطعا ، ويعقب جورج لوت قائلا : ان المقطعية خدعة ، فالأذن لا يطرقها التحول الذى يوقعه الكلام بالنص ، وليس هناك ما يعترض به على الذين أهملوا التعددية (المقطعية) تلك الظاهرة الكتابية البحتة [١] .

ونحن لا نوافق على هذه النتيجة لسببين : أولا أن الأبيات التى لا تستقيم مع القاعدة العامة ليست هى الأغلبية ، وحتى عندما تكون ، فإن الفرق فى معظم الأحوال يكون مقطعا واحدا وهذا يمثل فى حالة البحر السكندرى عدم تساوى بنسبة $\frac{١}{١٢}$ من متوسط طول البيت وهو فرق ضعيف لا يمكن أن يلغى الانطباع الكلى بالتساوى الذى يعطيه الشعر بالقياس الى النثر .

فالنثر فى الواقع يجمع بين عبارات تختلف نسبة الطول بينها اختلافا كبيرا ، فجملة من ستين مقطعا يمكن أن تتلو أخرى لا تتجاوز خمس أو ست مقاطع ، وهو تغير لا يخضع لقاعدة ، فالمدلولات المختلفة تبدو فى شكل دوال ذات أعداد مقطعية مختلفة ، ويضاف إلى هذا قاعدة

(i) A'exandrin p. 401.

ضمنية في المقال تميل إلى أن تعاقب بين الجمل الطويلة والقصيرة . ومرة أخرى فإن الشعر يشكل قلبا لقواعد الكلام ، فهو يعبر عن جمل مختلفة من الناحية المعنوية ، بجمل متشابهة من الناحية الصوتية .

وهذا الانطباع الكلى بالاطراد ، يأتى الايقاع ليعيره سندا ، فالايقاع كما يقول بيروسرفيان : «دورة ملحوظة» وهذه الدورة فى الشعر الفرنسى تتأكد على مستويين :

١ – من خلال العدد المتساوى للنبرات ، فالنبر الصوتى ، كما هو معروف ، يقع فى الفرنسية على المقطع الأخير من التركيب النحوى ، والبحر الاسكندرى سواء عند بودلير أو راسين يتكون دائما من أربعة تراكيب أى من أربعة نبرات

Cheveux bléus pavil'on de ténèbres tendues

فالبحر الاسكندرى يمكن أن يعرف على أنه تقسيم القصيدة إلى ذبذبات يمكن أن تدور حول صيغة قاعدية تتألف من ١٢ مقطعا و٤ نبرات .

٢ – التوزيع العام للنبرات على البيت : هناك نبران ثابتان احدهما فى القافية والآخر فى نهاية الشطر الأول ، واثنان متحركان ، وتلك الحركة أراد البعض مثل جرامون أن يجعل منها خاصية للشعر الفرنسى ، والحق أن شعرائنا استغلوا هذه الامكانية الطيعة وفى معظم الحالات – وكان ينبغى أن يجرى احصاء بهذا – فإن توزيع النبر يجرى على نظام ٣ – ٣ – ٣ – ٣ * كما هو الشأن فى البيت الذى أوردناه ، أو يلاحظ نبرة المصراع الأول فيأتى على نظام ٢ – ٤ – ٢ – ٤ أو ٤ – ٢ – ٢ – ٤ مثلا :

Voici des fruit, des fléurs, des féuilles et des branches

---

* أى على المقاطع الثالث والسادس والتاسع والثانى عشر .

ويظل في هذه الحالة الخروج على القاعدة محدودا ، فتشكيل مثل ٢ - ٤ - ٣ - ٣ مثلا :

Sois sage o ma Douléur et tiens - ton plus tranquille

يبقى مطردا نسبيا إذا قارناه بالنثر كما فعل ذلك «لوت»نفسه الذى واجه بين التساوى النسبى فى الوزن الشعرى والفوضى الواضحة فى النثر الذى يشيع فيه وجود «تفعيلات» من خمسة أو ستة أو سبعة مقاطع بل وأكثر من ذلك .

ما الذى ينبغى أن نستخلصه من ذلك ؟ الخلاصة ببساطة أن ايقا ع الشعر يجيء من تردد زمنى يمتع الأذن ، كما يقول بول فريس Poul Fraisse «لا يسمى البناء ايقاعيا إلا إذا اشتمل على تردد ولو بالقوة» (١) والانطباع ببقاء التردد يمكن أن يوجد حتى ولو لم يكن الجزء المتردد شديد التطابق ، وإذن فإذا كان يسمح بالتقارب فى الايقا ع فلماذا لا يسمح بالتقارب فى البحر ؟ بين فقرة من أثنى عشر مقطعا وأخرى من أحد عشر أو حتى من عشرة لا تلمح الأذن فارقا ، وإذا تتبعت فانها تلحظ فارقا ولكنه صغير نسبيا ، والبحر السكندرى يبدو «بالتقريب متعادلا» بنفس الطريقة التى تبدو تفعيلاته «بالتقريب متشابهة» فالتجانس «البحرى»والتجانس الايقاعى يمكن دخولهما تحت لافتة واحدة ويمكن اعتبارهما عنصرين من عناصر بناء «النظم» .

ان هذه «التقريبية» ولنقل حتى «الفجة» فى النظم ذات دلالة فإذا كان النظم فى الواقع يؤدى وظيفة خاصة ذات طابع موسيقى ، فإن هذا النقص سيفسحها ، لإن أى اذن لا يمكن أن تمتع بالايقا ع «التقريبى» لكن ليست هذه فى الواقع وظيفته ، ان وظيفته فقط أن يؤكد التشابه الصوتى فى مواجهة التخالف المعنوى ، والتخالف كما

---

(١) Les structures rthmiques. 1956.

رأينا ليس كليا ، واللغة تسمح بوجود بعض المتشابهات ، وإذا كان «الكلام» يعدل منها أو يمنع لبسها فإنه لا يمحوها أبدا محوا كليا . ان التخالف الكلى محور يقع المقال النثرى التام على قرب شديد منه لكنه لا يدركه أبدا . والكاتب النثرى يتلافى بطريقة عفوية القوافى والترصيعات ، ويأتى بعد الجمل الطويلة بأخرى قصيرة ، ويغاير بين الأبنية التركيبية المتتابعة ، لكنه لا يستطيع أن يمحو تماما كل ألوان التشابه بين الوحدات اللغوية المتتالية .

أما الشعر فإنه وهو يتجه نحو محور التشابه التام ، لا يستطيع هو على الاطلاق أن يدركه ، انه فقط يجاهد للاقتراب منه إلى أبعد مدى .

والشاعر يصنع ما يستطيع من خلال الوسائل التى يملكها ، وليس هو الذى يصنع اللغة ، ولو كان فى يده أن يعيد صنعها للجأ الشاعر الفرنسى على سبيل المثال إلى صنع قائمة للقوافى أكثر اتساعا ، ولضاعف أيضا من عدد الكلمات ذات المقاطع القصيرة لسهولة استخدامها الايقاعى ، وأيا ما كان الأمر فإن الشاعر يجد نفسه أمام التزام مزدوج : من ناحية ، أن يقول ما يريد هو أن يقوله ولكى يفعل فإن عليه أن يستخدم كلمات من معجم متاح للجميع ، ومن ناحية ثانية ، فإن صنع الشعر معناه توفير أكبر قدر من التشابه بين وحدات المقال ، والشاعر يقسم عناصر المقال التى بين يديه إلى قسمين :

أولا : الأصوات ، وهى التى تشكل من خلال تناسقها المعجم ، أى أنها هى التى تحمل المعانى ، والشاعر هنا لا يمكن أن يلعب إلا على التشابه المحتمل الكامن فى اللغة ، وهو جزء صغير بالضرورة ، والقافية والترصيع لا يؤثران إلا على جزء ضئيل من الأصوات المستغلة ،

وحقيقة يمكن الذهاب بالتشابه الصوتى إلى أمد بعيد (فى الأبيات القائمة على الجناس التام فى جزء كبير منها) * مثل :

Gal, amant de la riene, alla, tour magnanime
Galament de l'arene a la tour Magne a Nimes

لكن المحتوى فى مثل هذا اللون من الشعر يضحى به ، والأبيات تصنع كلها من أجل التجنيس والتقفيه ، بل انه يحدث لكبار الشعراء أنفسهم أن يزحزحوا قليلا المعنى فى سبيل ارضاء متطلبات «النظم» وكما رأينا فإن فاليرى أخذ على بودلير أنه «دفن» خادمته ذات القلب الكبير تحت مكان «معشوب حقير» لكى تتسق القافية مع كلمة غيور» فى البيت الثانى *

وحقيقة فإن الدفن لا يتم عادة فى مكان معشوب ، لكن التضحية هنا محدودة ويبقى المعنى بصفة عامة ، وبنفس الطريقة فإنه يتسامح فيه بوضع «الزوائد» التى تكمل العدد على أن لا يبالغ فيها .

ثانيا : مجموعة من الخصائص يمكن تسميتها بالخصائص «العروضية» المقطع والنبر ، البحر السكندرى اثنا عشر مقطعا وأربع نبرات ، فالمقطع والنبر هنا هما الدعامتان اللتان يرتكز عليهما «الدوران» الدائم الذى يأتى فى مواجهة «الامتداد» الذى يميز النثر ، وعلى الرغم من أنه توجد من ناحية ، تقريبية فى التشابه المقطعى كما أشرنا ، ومن ناحية أخرى لا يوجد اطراد لموضع النبر ، فانه يبقى دون شك ان

---

* من أمثلة ذلك فى الشعر العربى الشعر القائم على الجناس التام مثل قول الشاعر :

لا تعرضنْ على الرواة قصيدة ... مالم تبالغ قبل فى تهذيبها
فمتى عرضت الشعر غير مهذب ... عدوه منك وساوسا تهذى بها

وقوله :

ناظراه فيما جنى ناظراه ... أو دعانى أمت بما أو دعانى

* انظر النص فى «مدخل» هذا الكتاب .

الأذن تلتقط التشابه الناتج من الموجات الترددية الصادرة دون كلل عن وحدات البحر السكندرى ، وهنا يكمن الجوهر الذى يضع الشعر مباشرة فى منظوره الحقيقى البنائى والوظيفى .

يؤخذ على الشعر أنه رتيب ، وهو مأخذ متناقض ، لو كانت هناك رتابة ، فالشعر موحد الصوت بطبيعته ، وهى وحدة قد لا تسر الأذن ، وليس لهذا أهمية كبيرة هنا ، لأن الصوت فى القصيدة يظل دالا من جزء إلى جزء ، ووحدة الايقاع تظل دوال فى الأصل على «وحدة المدلول» لكن وحدة المدلول هذه لا وجود لها فى الشعر ، ومن هنا جاء انقطاع التوازى بين الصوت والمعنى ، ومن خلال هذا الانقطاع يؤدى الشعر وظيفته الحقيقة .

وإذا كانت هذه بالفعل وظيفة الشعر ، فإنه يمكن منها استنتاج نتائج هامة تتعلق بالالقاء ، ولنسجل مرة أخرى أن الشعراء أهملوا تسجيل الطريقة التى يودون أن تلقى بها قصائدهم ، وربما اعتمدوا على ما تمليه طبيعة المقال ذاته ، ولكنهم فى ذلك يخطئون ، لأن التجربة تثبت أن طريقة الالقاء تتغير تغيرا كبيرا فى مجرى العصور .

ويمكن أن نميز هنا بصفة عامة طريقتين للالقاء ، وربما كان من المستحسن أن نتحدث هنا عن محورين للالقاء ، محور تعبيرى ، ومحور غير تعبيرى ، فالالقاء التعبيرى هو الذى يشكل الصوت تبعا للمحتوى الذهنى والشعورى للقصيدة ، فتنوعات الصوت تؤثر على السرعة والتركيز وخاصة على العلو ، فالتنغيم أى الخط البيانى الذى يحدثه الصوت ، يتنوع فى الحقيقة بطريقة ملحوظة تبعا لمعنى المقال ، التنغيم اذن دال أي أنه يركز درجاته المختلفة لكى تزيد وضوح اختلاف المدلولات ، ومن هنا فإن الاستفهام يواجه الاخبار ليس فقط علي مستوى بناء العبارة ولكن أيضا على مستوى تنغيمها .

والالقاء فى القرن السابع عشر لم يكن تعبيرا ، كان كل الممثلين يلقون

البحر السكندرى بنغمة موحدة ، يرتفع الصوت فى الشطر الأول وينخفض فى الشطر الثانى . ومن هنا كان يتولد انطباع واضح بالرتابة . لكن الرومانتيكيين فرضوا الالقاء التعبيرى ، وبدءا من هذه اللحظة بدا تنغيم كل بيت يتغير تبعا لمعناه ، ومن هنا فإن راشيل Rachel يقول لنا (١) :
«لا تقف إلا عند الفاصلة ، أو النقطة وعليك أن تهتم كثيرا بمعنى الجملة وقليلا بنهايات التفاعيل فهذا يصنع من البيت خطا يسهل على الأذن أن تتقبله بدلا من أن تلحظ الشطر والقافية» .

وهكذا كان يؤخذ على تيوفيل جوتييه Théophile Goutier أنه كان يضحى فى الالقاء بالمواصفات العروضية .

فى عمق هذه القضية يمكن أن نلمح ازدواجية المتطلبات الشعرية التى تشكل ما يمكن أن يسمى «تناقض الالقاء الشعرى» فمن حيث كون القصيدة تحمل «رسالة» فهى تؤدى وظيفتها التوصيلية مثلما يؤديها النثر عن طريق «التخالف» ، ومن حيث كونها شعرية ، فهى تعتمد على «التشابه» وعلى الملقى أن يختار ، فإذا كان النص دراميا أكثر منه شعريا ، كما هو الشأن فى المسرح الكلاسيكى ، فإنه يمكن التضحية بالمواصفات العروضية ولكن ليس تضحية كاملة ، وعلى الملقى فى هذه الحالة أن يتناول العصا من وسطها ، أن ينقل الاحساس بالشعر مع تركيزه على المعنى ، لكن الأمر عندما يتصل بقصيدة غنائية ، أى بقصيدة شعرية خالصة ، فإن العلاقة سوف تنعكس وينبغى أن يكون الالقاء غير تعبيرى ، وهو ما يميل إليه الالقاد اليوم . ان «الالقاء الطبيعى» يترك المكان اليوم «للالقاء المسطح» ويمكن الاستناد إلى شهادات الشعراء أنفسهم ، فهذا ابولينير يسجل قصيدته «قنطرة ميرابو» وعنها يقول اندرى سبير André Spire «كان لدى انطباع برتابة متشابهة لتلك التى نحسها من خلال انشاد بعض أغانى الطفولة» (٢) وحتى

(١) L. Barthou. Rachel. Alcar. p. 40.
(٢) Ourvrage Cité. p. 476.

مالارميه ، كما يقول فاليرى كان يلقي احدى قصائده «بصوت منخفض متعادل ، دون أقل مجهود ، وكأنه يكلم نفسه» ويضيف فاليرى معلقا : اننى لا أتحمل المنشدين المحترفين غالبا ، أولئك الذين يحاولون أن يعطوا قيما تفسيرية» (١) تفسير قصيدة مالارميه هو بالتأكيد مستحيل ، ويمكن أن يقال نفس الشيء بالنسبة لكل قصيدة حديثة ، وفى هذه الحالة فإن الالقاء المسطح هو المناسب ، وهناك دليل على هذا من طريقة «الكتابة» فالشعراء المحدثون عندما يلغون علامات الترقيم ، فإنهم يلغون أيضا الرموز النغمية ، وعندما لا نجد علامة تعجب فى قول الشاعر :

يجـــىء الليـــــل تـــدق الســـــاعة

فينبغى الاعتقاد بأن الشاعر لا يريد أن يضع هذه العلامة . وهكذا يبدو لون من التناقض الى حد ما هنا حين يكتشف أن الالقاء الشعرى الحقيقى غير تعبيرى ، وهو ينبغي أن يتجه إلى الاطراد ، ومن خلال نفس الاتجاه ربما وجد فى بعض ألوان الالقاء ما يسميه جرامون Grammont بالتساوى الزمنى أو تساوى الديمومة .

من خلال قياس ثلاثة أبيات من الشعر ، وجد جرامون (٢) انها تستغرق المدد التالية : ٤,٥٣ ، ٤,٥٢ و ٤,٧٩ ثانية ، أى أنها مدد متساوية تقريبا . تساو زمنى إذن من بيت إلى بيت ومن وزن إلى وزن ، فالأوزان الاثنا عشر لهذه الأبيات الثلاثة تستغرق كل منها ثانية ، وقد عارض جورج لوت هذه النتيجة معارضة تامة ، فمقياسه الخاص وجد أن بيتا من الشعر يتنوع (من حيث الاستغراق الزمنى) بين ١,٧٥ و ٦,١٢ ثوانى ، لكن لوت اعترف أن المدة تتغير تبعا للمعنى ، وهو ما يعنى أن المنشدين الذين أجرى عليهم التجربة كانوا يطبقون طريقة

---

(١) Le Coup de des. Pleiade. p. 624.

(٢) Les vers français. p. 85.

الالقاء التعبيرى ، فهم يبطئون أو يسرعون تبعا لما يعبرون عنه من حزن أو اندفاع ، لكن ماذا يمكن أن يكون الأمر بالنسبة للالقاء غير التعبيرى ؟ ينبغى قياسه لكى نقرر ، وان كان يبدو أنه من المحتمل جدا ، أن يميل الشعر الملقى بهذه الطريقة إلى الاقتراب من التساوى الزمنى .

سوف يكون لدينا إذن الاطراد فى أعلى درجاته ، يؤثر فى كل العناصر الصوتية للشعر . وهذا الالقاء المسطح ذو الوتر الواحد ، الذى يكاد يكون رتيبا هو الذى يعطى للالقاء «صوت الحلم» صوت «السحر الرُّقَى» يفد من بعيد ، ويظن أن مهمته ، ليس فقط أن يحمل معلومة بسيطة ، أو أخبارا ذات فائدة نظرية أو عملية ، لكن أن يحمل شيئا مختلفة جذرياً عن ذلك كله ، هو الشعر .

* * *

من كل هذه الملاحظات نستخلص نتيجة واحدة . الشعر لا يختلف فقط عن النثر ، وإنما يواجهه ، هو ليس فقط «اللانثر» وإنما هو المضاد للنثر . المقال النثرى يعبر عن التفكير «المنطقى» أى الذى ينتقل من فكرة إلى فكرة ، وديكارت Descartes شبه التفكير بسلسلة وهو تشبيه صحيح ، مع تحفظ واحد ، هو أن حلقات السلسلة متماثلة بينما عناصر التفكير وعناصر الكلام المعبر عنه مختلفة فيما بينها ، فمقال يردد نفس الكلمات أو نفس الجمل لن يكون مقالا وإنما سيكون خشخشة كلامية .

الشعر – مثله فى ذلك مثل النثر – يشكل مقالا ، أى يجمع سلسلة من المصطلحات الصوتية المتخالفة ،لكن على خط التخالف المعنوى يبُقى الشعر على سلسلة من الكلمات ذات التماثل الصوتى ، وهو من خلال هذا يعد شعرا .

ولنحاول أن نعبر عن هذه الفكرة من خلال رسم ، ولنرمز إلى

كل عنصر من عناصر المقال بحرف أبجدى يمثل الدال ، وبنفس الحرف بين قوسين ليمثل المدلول .

النثـــــر

صوت	أ	ب	ح	د	هـ	و
معنى	(أ)	(ب)	(ح)	(د)	(هـ)	(و)

الشـــــعر

صوت	ا	ا	ا	ا	ا	ا
معنى	(أ)	(ب)	(حـ)	(د)	(هـ)	(و)

وهذا الرسم ليس بالتاكيد دقيقا حيث أن الشعر يستخدم أصواتا كلامية مختلفة وربما كان الرسم التالى أكثر وفاء :

صوت	ا	ب	ح	ا	د	ب	ا
معنى	(أ)	(ب)	(ح)	د	هـ	و	ح

وهذا الرسم يمثل إذا أردنا المحور الذى يحاول النظم أن يتحرك نحوه وهو تثبيت أكبر قدر من التجانس بين الدوال .

ولنقرب الآن بهذا الرسم من ذلك الذى وضحنا به التجزئة الخاصة بالشعر ، فبين الرسمين ملمح مشترك ، فكلاهما يخرج علي التوازى الصوتى المعنوى الذى تعتمد عليه الوظيفة اللغوية ، فالنظم يجمع الأجزاء التى يفرقها النثر ويوحد المصطلحات التى يميز النثر بينها ، وتلك وسيلة سلبية اذن تنزع إلى اضعاف بناء «الرسالة» .

وهذه النقطة رئيسية ، فلنعد مرة أخرى إلى تحاليلنا مع مخاطرة التكرار .

علماء اللغة يسمون الأصوات «وحدات مميزة» ، وهى تسمية ذات دلالة . فالمهم فى الصوت ليس طابعه الخاص ، أى جوهره ، ولكن المهم قدرته على التميز من غيره من الأصوات ، فالطابع ليس إلا حاملا للفرق وقد يحدث حتى أن يكون جوهره الصوتى غير ملحوظ ، فهناك بالتأكيد درجات لنطق الصوت الفرنسى (A) ولكن علماء الأصوات هم وحدهم القادرون على التعرف عليها ، لكن الاستعمالات تخلط بينها من حيث أن هذه الدرجات جميعا تشترك في خاصية واحدة ، وهى أنها جميعا تواجه (E) أو (I) ... إلخ وكما قال بوضوح سوسير : «ان مصطلحات مثل (A) و(B) عاجزة تماما عن أن تصل كما هي الى الوعى ، ذلك الوعي الذي لا يلحظ دائما إلا الفرق بين (A) و (B)" [1] .

اذن ماذا يفعل الشاعر ؟ انه من خلال القافية والترصيع اللذين يشكلان وسيلتين رئيسيتين في الشعر التقليدى ينزع إلى أن يحد من الفروق فالصوت يستخدم لا باعتباره «وحدة مميزة» ولكن على العكس باعتباره ، إذا استطعنا أن نقول ذلك «وحدة مشوشة» ، ويبدو اذن أنه يهدف إلى «مضايقة» وظيفة الوسيلة اللغوية ، كما لو أنه يريد أن يخلط ما ينبغى أن يكون مميزا .

ولننتقل الآن إلى «النبر» ، والنبر فى اللغة الفرنسية ليس «عنصرا مميزا» أى أنه لا يوجد فى الفرنسية ، كما هو الشأن فى الانجليزية والأسبانية ، وحدات صوتية متشابهة ، يختلف معناها فقط باختلاف موضع النبر ، لكن النبر مع ذلك له في الفرنسية قيمة دلالية ، فوظيفته التركيز أو لفت النظر . فالكلمة أو المقطع الذي يقع عليه النبر

---

(١) Cours de linguistique général. p. 163.

يتميز بالنبر عن المجموعة التى ينتمى إليها . ماذا يصنع البيت ؟ أنه يوزع النبرات بطريقة مطردة ، فكل الأجزاء مركز عليها بالتساوي وفى نفس الوقت غير مركز عليها . فالأجزاء المختلفة تنزع إلى أن تنصهر فى الشكل المطرد . وبنفس الطريقة فإن الوقف وظيفته أن يقوي التجزئ الناتج من قواعد التركيب ومن المعنى ، لكن الشعر يغير من مواضع الوقفات بطريقة تجعله يربط صوتيا ، ما هو منفصل معنويا .

الوسائل الثلاثة إذن لها وظيفة واحدة ، وهذه الوظيفة المتناقضة هى «المضاد للوظيفة» انها كما قلنا من قبل «التشويش على توصيل الرسالة» لكن لنتفق على معنى هذه العبارة ، فهى ليست متعلقة بهدم الرسالة ، وقد رأينا أن ابولونير لا يتراجع أمام هذه النتيجة ، ولن نتابعه فى هذه النقطة.
فرسالة غير مفهومة لم تعد رسالة ، والمقال أن لم يكن قابلا للادراك فهو لم يعد مقالا ، والشاعر يستخدم اللغة لأنه يريد أن يوصل ، أى أن يكون مفهوما ، لكنه يريد أن يكون مفهوما بطريقة معينة ، أنه يهدف إلى أن يوقظ عند المتلقى لونا خاصا من الفهم مختلفا عن الفهم الواضح التحليلى الذى تثيره الرسالة النثرية العادية .

ولنأخذ مثلا يسمح لنا بأن نلمس عمق معنى هذه الوسيلة ، لنأخذ الأبيات الأولي من قصيدة قنطرة ميرابو :

تحت قنطرة ميرابو يجرى «السين»
وأهواؤنا
هل ينبغى أن أذكر بها نفسى
المتعة تأتى دائما بعد الألم

Sous Le Pont Mirabeau Coul La Seine
Et nos amours
Faut - il qu'il m'en Souvienne
La joie venait toujours apres la peine

فهناك غموض تعانى منه الوظيفة النحوية لكلمة «أهواؤنا» هل هي فاعل ليجرى ؟ ان حرف العطف «الواو» يسوغ ذلك ، لكن تذكير الفعل «يجرى» برفضه * ، ولو أن جملة «وأهواؤنا» الصقت بالبيت الأول أو الثالث ، لكان يمكن أن يختفي الغموض ، وفاصلة في نهاية البيت الأول أو الثاني كان يمكن أن تحسم الأمر ، لكن كتابة ابولونير لها على هذا النحو جعل المسألة لا تحل ، ومن هنا فإنه لا يمكن أن يقال إلا أن هذا النص غير قابل للادراك ، لكن هل هو غير مفهوم كلية ؟ بالطبع لا ، وهو إذا شئنا فى منتصف الطريق بين الفهم واللافهم ، وهذا بالضبط المستوى الذى يحاول الشعر أن يقع فيه .

ولنبق الآن هنا ، فتحليل هذا المستوى لا يتصل فى الواقع بعلم اللغة وإنما بعلم النفس وتحليلنا يدور حول «الرسالة» والرسالة وحدها ، كيف يستقبل المتلقى هذه الرسالة الخاصة التى يتشكل منها الشعر ؟ سوف نلمس هذه المشكلة فى نهاية تحليلنا لكن مهمتنا الآن أن نحلل اللغة الشعرية علي مستوى معنوى ، وسوف نرى أن الشعر فى هذا المستوى يستخدم وسائل لا يوجد من الناحية المادية على الاطلاق ما يربطها بالشعر ، ومع ذلك فإن التحليل يظهر أنها تتطابق معه من الناحية البنائية والوظيفية وسوف يعطينا ذلك الدليل على أن الشعر على عكس ما يعتقد ليس خاصة «جسدية» للغة ، فالصوت فى الشعر (شأنه فى ذلك شأن النثر) هو «رمز» لكن معناه هنا صعب الادراك لأنه رمز سلبى ، فالشعر يصنع من رموز تؤدى وظيفتها بطريقة عكسية .

---

* فى النص الأصلى كانت المفارقة قادمة من أن الفعل يجرى جاء بصيغة الأفراد على حين أن كلمة «اهواء» جاءت بصيغة الجمع ، ولكن النص حين يترجم إلى العربية لابد أن يكون الفعل فيه مفردا على أى حال مادام قد تقدم على فاعله ، ومن هنا فقد لجأنا إلى أن تأتى المفارقة فى النص المترجم بين التذكير والتأنيث وهى مفارقة لا توجد فى النص الأصلى ، ولكنها تحقق المطلوب من مناقشة النص الشعرى الذى أورده المؤلف .

الشعر دائرى والنثر امتدادى ، وجانب التناقض بينهما يفرض نفسه على العين ، ومع ذلك فإن علم الشعر لم يضع هذا التناقض على الإطلاق فى الاعتبار ، لقد جعل من حقيقة «الدوران» خاصة منعزلة ، تضاف من الخارج إلى «الرسالة» اللغوية لكى تكتسبها بعض القيم الموسيقية ، والواقع ان هذا التناقض هو الذي يشكل الشعر ، فالشعر ليس كله «دورانا» ولو كان كذلك لم يكن من الممكن أن يحمل معنى ، ولأن له معنى فهو يظل «امتداديا» والرسالة الشعرية هى في وقت واحد شعر ونثر ، فجزء من عناصرها المكونة يؤكد الدوران ، بينما يؤكد جزء آخر الامتداد الطبيعى للمقال ، والجزء الأخير يعمل فى اتجاه «التخالف» بينما يعمل الجزء الأول فى اتجاه «التجانس» .

وتاريخ النظم الفرنسي على مدى قرنين يظهر لنا الارتفا ع التدريجي لظاهرة «التجانس» وهذا فى الواقع يمكن أن يشير إلى نزعة فى الشعر الفرنسي ، فهذا التطور يمكن أن تبت حدوده سلفا ، فلو أن هذا التطور كان فى اتجاه «التخالف» لفقدت الرسالة معناها ولما أصبح الشعر لغة ونحن نعلم أنه لغة بدرجة رئيسية ومن ثم فإنه يمكن تثبيت الحدود بالنقطة التى يبلغ فيها التشابه حدا أعلي ولا يتعارض مع ضرورات المعنى .

وعلى هذا النحو تطورت ظاهرة التشابه الصوتى ، فقد انتقلت من السجع إلى القافية ، ومن القافية العادية إلى القافية الغنية ، لكن القافية حتى الغنية لا تلعب إلا على أقلية ضئيلة من الأصوات وثلاثة أو أربعة فى أحسن الحالات من متوسط ستة وعشرين أو سبعة وعشرين صوتا فى البحر السكندرى ، وهى نسبة لا تزيد على ١٢٪ وفى الحالة القصوي فى «سونية الأوز» حيث يعبر الصوت (i) عن القافية والترصيع فى وقت واحد ، لا يمثل إلا حوالى ١٠٪ من مجمل الأصوات ، وفى الحقيقة أن تاريخ النظم عرف «القوافى المبهمة» Les rimes equivoques وأيضا الشعر الذى

تقوم قافيته على التجانس الكامل كما أشرنا إلى ذلك ، لكن هذه الأنماط لم يقدر لها النمو ، وذلك بالتحديد لأنها تجاوزت الحدود المسموح بها من خلال ضرورات المعنى ، فاللبس هنا لا يتم التخفف منه إلا على مستوى العين ، أما على مستوى الأذن ، فإن شعرا كهذا يظل غير قابل للفهم ، وهناك ظاهرة أخرى ذات دلالة فى هذا الصدد ، وهي أن الجناس فى العصر الحديث ظل مسموحا به فى حالة ما إذا وقع بين كلمات ذات مقطع واحد مثل قول هيجو :

Telle en plein jour parfois, sous un soleil feu
La Lune, astre des morts, blanche au fond d'un ciel bleu

فالقافية بين الكلمات ذات المقطع الواحد ، يمكن أن تتغلب على الغموض بين الكلمات النهائية . وهكذا فإن التجانس الصوتي – كما ترى – يعرف كيف يتوقف عندما تهدد القدرة على الفهم بالاختفاء دون عودة .

أما البحر والايقاع فإنهما يلعبان على عناصر غير دالة فى الرسالة فالتجنيس الصوتي إذن لا يؤثر على الرسالة ، ولكن يبقى مع ذلك اننا عندما نسمع قصيدة واضحة الايقاع ، مع ذلك اللون من الالقاء «التعزيمى» نحس أن الرسالة يضعف بناؤها ، وأن الكلمات والجمل تميل إلى أن تفقد محتواها . لكى تذوب فى كل لا يتجزأ ، كما لو أن البيت والقصيدة كلها لا تشكل إلا جملة واحدة ، بل لا تشكل إلا كلمة واحدة . يقول مالارميه «ان البيت الذى يتكون من مفردات متعددة يشكل كلمة كلية واحدة فى النهاية» .

وتلك حقيقة يسهم في دعمها التضمين حين ينزع من الصمت كل قيمة تركيبية وهو ينزع إلى أن يذيب كل مقطع فى الذي يليه ومعه لم يعد المقال جزئيات مرتبطة أيا كانت درجة الفصل أو الربط ، وإنما يصبح خيطا متصلا لا توجد فيه اشارات البدء أو النهاية ، ومع ذلك فإن

الوقفات ليست إلا عاملا ثانويا فى بناء المقال ، والدليل على ذلك أننا نستطيع أن نقرأ نصا مكتوبا خاليا من علامات الترقيم ومن الفراغ بين الكلمات ، ولنلاحظ أيضا اننا إذا كنا قد قدّرنا فى الطباعة أن من الضرورى الفصل بين الكلمات ، فإن الصوت على العكس من ذلك يصلها وصلا تاما دون أن يتأثر الفهم بذلك ، فالانطباعات التى تتركها الكلمات على الأذن قوية إلى الحد الذى يسمح لنا بالتعرف عليها من خلال فواصل الصوت .

ونفس الشىء يقال بالنسبة للجمل ، فالتلاحم التركيبى المعنوى لعناصرها هو من الرسوخ بحيث يسمح بمقاومة الاذابة التى يحدثها الالقاء الشعرى .

وعلى الجملة اذن فإن «النظم» لا يصل إلى هدم الرسالة ، أنه يحترم العلائق الحية ، ويتدرب على احترامها ، إلا فى بعض الحالات التى يتجاوز فيها الشاعر حدود الوسائل كما فى قصيدة مالارميه Coup de des جولة النرد .

فى هذه القصيدة ، لا يوجد بحر ولا قافية والايقاع لا يلعب إلا دورا ضئيلا ولا يبقى من وسائل النظم إلا استخدام «المساحات البيضاء» وقد ألح المؤلف ذاته على هذه النقطة فى تعليقه على واحد من أعماله فهو يقول: «المساحات البيضاء» فى الواقع تضطلع هنا بدور هام ، فهى تضرب أولا قواعد النظم حتى تضرب الصمت حولها ، بطريقة طبيعية ، لدرجة أن مقطعا غنائيا ، أو عددا قليلا من التفاعيل ، تكتب فى الصفحة ولا تشغل إلا نحو ثلثها ، اننى لا أنتهك قواعد النظم ولكننى فقط أبعثرها .

هكذا تعد «المساحات البيضاء» كما يقول مالارميه ، عنصرا أساسيا فى قصيدته ، ليس فى كميتها ولكن فى «مواقعها» من خلال

هذه «البعثرة» فى الواقع ، ينحل المقال كلية ، والتلاحم المعنوى بين الوحدات ، الذى يتأكد عادة من خلال التقارب الموضعى ، يفقد هنا بلا هوادة ، والجزئيات المختلفة لم تعد تشكل مقالا قابلا للفهم ، على الأقل بالنسبة للقارئ المتوسط [١] . على حين أنه هو الذى توجه اليه القصيدة ، ويمكن اذن أن نتساءل إذا كان مالارميه لم يتجاوز الحدود الممنوعة إلى المنطقة التى ضاعت فيها ، مع المعنى ، اللغة أى ضاع الشعر . وأيا كانت الاجابة على هذا السؤال تبقى المحاولة جديرة بالقيام بها ، لأنها تكشف القناع بالنسبة لنا ، وتظهر فى ضوء كامل عمق ميكنة النظم وهي اننا نواجه بين «الرسالة» و«الأداة» لكى تظهر الاداة – كما سنري – إلى أن تتحول .

يقول مالارميه : «ان الشعر يجبر نقص اللغات» وهو تعبير عميق لكن ينبغى أن نحدد أن الشعر لا يتناول جزءا من نقص اللغة إلا إذا جسده أولا .

* * *

(١) انظر محاولة اعادة بناء هذه القصيدة التي قام بها جارديني دافى .
G. Davies. vers une explication rationnelle du "coup de des" Paris 1953.

الباب الثالث

المستوى المعنوى : الإسناد

لو أنه كان يجب علينا أن نخترع الكلمات فى كل مرة نتكلم فيها لكانت «اللغة المتميزة» مستحيلة ، ولو كان الكلام معناه أن نحدد أنفسنا فى ترديد جمل قيلت من قبل لكانت «اللغة المميَّزة» لا فائدة لها ، فكل فرد يستخدم هذه اللغة ليعبر عن فكره الخاص فى لحظة ما . وهذا يتضمن حرية الكلام ، وكما يقول سوسير «خاصية الكلام هى حرية التأليف» وجاكوبسون يعيد تناول هذه العبارة مع توضيح الفروق الدقيقة . فحرية تأليف الكلمة بدءا من الأصوات محصورة ، وهى محدودة فى المواقف الهامشية التى تخلق فيها الكلمات ، وحرية تأليف العبارة بدءا من العبارات تخضع لقيود أقل وفى النهاية فعند حرية تأليف المقال بدءا من العبارات ، ينتهى دور قيود قواعد التركيب وتبدأ حرية المتكلم فى النمو الجوهرى ، بدرجة لا يمكن معها تقدير عدد الأنماط الممكن تواجدها» [١] .

ومع هذا فإنه يجب اضافة تعديل إلى مبدأ الحرية هذا ، فكل إنسان حر فى أن يقول ما يشاء لكن بشرط أن يكون مفهوما ممن يتوجه إليه بالكلام ، فاللغة توصيل ، وإذا لم يكن المقال مفهوما فإن التوصيل اذن لم يتم ، والبديهية الرئيسية فى قانون الكلام تقول «ان كل رسالة يجب أن تكون قابلة للفهم» وكل القواعد ليست إلا طرائق لتطبيق هذه البديهة ، و«قابلة للفهم» تعنى محملة بمعان وأصوات قابلة لأن يصل المتلقى إليها ، ومن أجل هذا فإنه لا يكفى احترام قانون اللغة فقط ،

---

(١) Essais. p. 479.

بل ينبغي أيضا أن يكون حل رموز الرسالة ممكنا ، وهذا يدخل حرية الكلام فى دائرة مجموعة من القوانين سواء الوافدة من القواعد أو من طبيعة الكلام ، ولقد تحدثنا فى الفصل السابق عن واحد من هذه القوانين المتصلة بالدال وهو قانون التوازى بين الصوت والمعنى الذى يفرض على المتكلم أن يتلافى العبارات الملبسة (المشتملة على كلمات متشابهة الصوت مختلفة المعنى) مثل * :

Cinq moines, Sains de corps et d'esprit, Ceints de leurs ceintures, Portaient dans leur sein le signe du Siant - Pére.

فهذه الجملة صحيحة من وجهة نظر اللغة ، لكن تعدد التشابه الصوتى ، يقلل فرص القابلية للفهم ويعارض بذلك البديهة الرئيسية للمقال (١) ، وكما لاحظنا فإن هذه الطريقة بالتحديد يتسم بها النظم ، الذى يشكل من هذه الناحية انتهاكا لقانون الكلام ، وبما أن النظم نفسه مقفى ، فإنه يمكن أن يقال أنه يشكل قانونا ينتهك القانون .

---

* المثال الذي أورده المؤلف هنا يدور حول العبارات الملبسة الشديدة التشابه في الصوت والمختلفة فى المعنى والتى يحسن تلافيها في الشعر ، وترجمة المثال بالطبع لا تمثل خصائصه اللغوية . فهو يتحدث عن : «خمسة من الرهبان ، طاهرى الجسد والروح ، يضعون حول خصورهم أحزمتهم ، ويحملون فى صدورهم بركة الأب» ، ولكنه يمكن لنا تصور الظاهرة من خلال ايراد شاهد من الشعر العربى مما أشار به البلاغيون العرب فى باب التجنيس ، حول التشابه الشديد فى الصوت والاختلاف فى المعنى ، مثل قول الأعشى :

لقد غدوت إلى الحانوت يتبعنى ... شاو مشل شلول شلشل شول

فكلمات الشطر الأخير شديدة التشابه فى صوتياتها ولكنها تحمل معانى متغايرة فالشاوى الذى يشوى ، والمشل المطرد ، والشلول الخفيف ، والشلشل والشول ، القليل الحجم ، ويقول الأمدى فى التعليق على هذا البيت «وهو عند أهل العلم من جنون الشعر» . (انظر على الجندى : فن الجناس ص ٣٢) .

(المترجم)

(١) طريقة الكتابة تقلل من اللبس السمعى ، ومعلوم أن هذه هي الحجة الرئيسية للذين يدافعون عن هذا اللون .

سوف ندخل الآن في معالجة المستوى المعنوى ، وسوف نعالجه بالطريقة التي عالجنا بها الشكل أى من خلال علاقات المدلولات فيما بينها ، وهنا أيضا سوف نستخلص قواعد القانون التي تنتهكها اللغة الشعرية .

لكى نبنى جملة محملة بالمعني ، لا يكفى أن نستخرج كلمات من القاموس ونضعها الواحدة بعد الأخرى ، واحتمال أن يؤدى وضع كلمات متجاورة مستخرجة بالصدفة من القاموس الى تكوين جملة ، هو احتمال باطل من الناحية العملية كما أظهر ذلك شانون Channon (١٩٤٨) ومحاولة كتلك يمكن أن تعطينا العبارة التالية : «معركة خشنة تأثرية مهاجر فاسد زمنى ثرثار للأسف مفضوح ملاحى» (١) فكل عنصر من العناصر هنا له معنى لكن مجمل العناصر لا معنى لا . فلكى تكون الكلمات جملة ، لابد أن تتفق مع لونين من القواعد ، الأول مقنن والثانى غير مقنن ومع ذلك فسوف نحاول أن نثبت وجوده .

ولنأخذ هذا المثال الذى قدمه ف بريسون F. Bresson (٢) :

«الأفيال تجرها الخيول»

أو مثال شوومسكى Chomsky (٣) .

أفكار باهتة خضراء تنام فى غضب

فهاتان العبارتان صحيحتان من الناحية النحوية ، فالقانون النحوى هو فى الواقع قانون شكلى خالص ، يوزع الكلمات فى مراتب وتصنيفات شكلية ، ويبيح أو يمنع اجتماع الكلمات انطلاقا فقط من تصنيفاتها ، وكل مقطع مطابق «للنماذج» التى يسمح بها النحاة هو اذن صحيح من

---

(١) Miller, Langage et Communication 1956. p. 116.

(٢) La Signification. P.U.F. 1973.

(٣) Syntactic Structures. S'Gravenhage. 1957.

الناحية الشكلية ، كما هو الشأن بالنسبة للمثالين اللذين أوردناهما لكن هل هما مع ذلك قابلان للفهم ؟

يرى جاكوبسون أن العبارة تكون ذات معني إذا كان يمكن عرضها على معيار الحقيقة ، وفي رأيه أن العبارات «النحوية» ينطبق عليها ذلك ، فمثال شومسكي ذو معني ، لأننا نستطيع أن نتساءل إذا ما كان صحيحا أو غير صحيح وجود أفكار باهتة خضراء تنام في غضب وأن تكون الاجابة (لا ... هذا غير صحيح) . وبنفس الطريقة يمكن أن نجيب بالنفى عن السؤال «هل الأفيال تجرها الخيول» . ومع ذلك فإنه يبدو أن المنطق لا يوافق على ذلك ، أو على الأقل ذلك ما يراه أحد المناطقة الذى يبدو أنه أعطي اجابة محددة علي هذه النقطة اللغوية .

«بعض الوظائف المعينة مثل «يبيض» هل يمكن أن نسندها إلي كرسي أو زلزال أو عدد أو نقطة زمنية أو مكانية ؟ بالطبع يمكن أن نفعل هذا معتبرين بكل بساطة أنه اسناد خاطىء وأن المقولة الناتجة عنه كذلك . ومع ذلك فإن من الواضح أن الاسناد لن يرتكب نفس اللون من الخطأ حين نقول «كلبتى تبيض» فأن تبيض أو لا تبيض (تلد مثلا امكانية لا يمكن فى الواقع أن يكون لها معنى إلا بالنسبة للكائنات القابلة «للأمومة» وبالنسبة للأشياء الأخرى فإن من الطبيعى دون شك أن نعتبر السؤال غير ذى معنى ، وهكذا فقولنا «رقم ثلاثة يبيض» وقولنا «رقم ثلاثة لا يبيض» يحملان بالضبط نفس القدر من قيمة الحقيقة أى انهما لا يحملان أى قدر منها ، لا يزيد الصحيح منهما عن المخطىء مع أنه فى الجمل ذات الاسناد الحقيقى يمكن التعرف بالدقة على قيمة جانب الحقيقة من خلال النفى ، وإذا كنا نحكم على هذه المقولات المضحكة بأنها خالية من المعنى فإنه ينبغى – لئلا تفقد الأداة المنطقية قيمتها – ألا يكون لها امكانية بنائه ، وينبغى حين استخدامها أن نبين فى أى عالم من «عوالم المقال» نحدد أنفسنا ، عالم الحيوانات ، عالم الأعداد ، عالم الكواكب ... إلخ . أو بعبارة أخرى أن نستقى لكل

متغير يضاف إلى وظيفة ثابتة ، تحولا فى المعنى أوسع من مجرى الحقيقة ، لكنه أضيق من الكل غير المحدد للذوات والأنواع»[١] .

وإذن فعبارات مثل «الأفيال تجرها الخيول» أو «أفكار باهتة خضراء تنام فى غضب» ليست ببساطة عبارات غير صحيحة ، وإنما هى غير معقولة وهى صحيحة من حيث التركيب كما قال ف . بريسون ، وغير صحيحة من حيث المعنى . والفرق بين عبارة غير صحيحة وعبارة غير معقولة هو فرق معنوى لكن يظل مع ذلك شكليا فالعلاقة بين المدلولات ليست نفس الشيء فى كلتا الحالتين ، فالجملة غير الصحيحة يمكن أن تتحول إلى جملة صحيحة لأن المسند فيها واحد من اسنادات يمكن أن يقبلها المسند إليه أما الجملة غير المعقولة فهى لا يمكن أن تكون جملة صحيحة لعكس السبب السابق ، وسوف نسمى الحالة الأولى حالة الاسناد الملائم والثانية حالة الاسناد غير الملائم .

من نفس الموقف سوف نخلص بقانون عام يتعلق بتأليف الكلمات فى العبارة . هذا القانون يقضى بأنه فى كل عبارة اسنادية ينبغى أن يكون المسند ملائما للمسند إليه ، والاسناد فى الحقيقة ليس إلا واحدا من الوظائف النحوية التى يمكن أن تشغلها وحدة كلامية ، ولسوف ندرس وظائف أخرى وسنرى فيها التمييز بين وحدة ملائمة لوظيفتها وأخرى غير ملائمة لها . ويمكن اذن أن نعطي لهذه القاعدة صيغة أعم ، بما أن كل العبارات مكونة من وحدات معجمية مخصصة بوظيفة نحوية معينة ، فإن القاعدة التى معنا تقضى بأن تكون كل وحدة فى العبارة قادرة – من الناحية المعنوية – على أداء وظيفتها النحوية ، وهذه القاعدة ليست إلا الصيغة المعبرة ، على مستوى المعنى – عن بديهة «القابلية للفهم» (التى أشرنا إليها) ومن خلال انتهاك الكلام لهذه القاعدة ، سوف نحاول على هذا المستوى أيضا أن نبين خصائص اللغة الشعرية .

---

(١) R. Blanché. Intraduction à la Logique Contemprain Paris 1957.

يمكننا أن نتساءل ما إذا كانت قاعدة ما هى حقيقة ذات طبيعة لغوية أو أنها تعود إلى قيم منطقية تظل فوق اللغة ، وفى الواقع فإن المنطق واللغة شديدا الارتباط ، ونحن نعلم أن القدماء كانوا يعبرون عنهما بكلمة واحدة ، ومع ذلك فإنه يمكن أن يعطى لهذه القاعدة صيغة لغوية خالصة ، ويكفى لتحقيق ذلك أن نقدر – تبعا لاقتراح شومسكى – وجود «درجات نحوية» وما نسميه نحوا فى الواقع ، يعكس اجتماع الكلمات فيما بينها ، تبعا لأشد قيمها عمومية ، نقدر أن فعلا يمكن أن يكون مسندا لاسم دون أن نحدد أى فعل أو أى اسم ، لكن يكفى أن نخصص هذه الأجناس العامة ، بتصنيفات أضيق منها لكى نغطى أنماط المجاورات المعنوية ، وكما قال س سابورتا Saporta تعليقا على شومسكى أن صيغة مثل «الأشجار تهمس» ليست من الناحية النحوية إلا طبقة عامة لأنها خاضعة للصيغة العامة «جملة من اسم + فعل» لكن فقط عندما نقسم الإسم إلى أسماء ذوات وأسماء جوامد ونقسم الفعل إلي طبقات ونحدد قيودا على ارتباط أسماء ما بأفعال ما ، نكتشف أن تلك الصيغة تخترق بعض هذه القيود ، وهكذا فإن صيغة تنتهك قاعدة عامة يمكن أن تكون أقل «نحوية» من صيغة تنتهك قاعدة خاصة ، وكل مقال إذن يمكن أن يوصف من وجهة نظر نحوية (١) .

ولكيلا نقع فى الغموض ، فإننا لن نستخدم مصطلح «نحوى» وانما سنستخدم مصطلح «ملاءمة معنوية» أو اختصارا «ملاءمة» لنميز به الجملة الصحيحة من حيث المعنى ، لكن تحليلنا سيتم من خلال المنظور المستخلص من العبارة الأخيرة فى النص الذى اقتبسناه .

سوف نحاول وصف المقال الشعرى على أنه مقال ذو سمات نحوية أخص من سمات المقال النثرى تبعا لضيق دائرة الدرجة النحوية

(١) The applications of linguistics to the Study of Poetic Language. 1960. p. 92.

التى يقدمها التلاؤم المعنوى وسوف يكون علينا بعد ذلك أن نضع فى الاعتبار الدرجة الأعم ، أى النحو بالمعنى الكلاسيكى للكلمة .

حقيقة يرتبط النحو بعلائم شكلية ، وهذه العلائم تختفى شيئا فشيئا كلما نزلت درجات السلم التصنيفى ، فليست هناك أى علامة تفرق فى الفرنسية بين أسماء الذوات وأسماء الجوامد وهما طبقتان يعتمد علي الخلط بينهما نسبة كبيرة من العبارات الشعرية . وغياب هذه العلائم إذا كان ينزع عن بعض الصيغ دقتها الشكلية فى بعض السياقات الخاصة فإنه لا يجعل التعرف عليها مع ذلك مستحيلا .

وتبعا للنظرية التى تعرف «بالسياقية» أو «الوظيفية» للمعنى والتى تشيع عند علماء اللغة الانجلو - سكسون ، فإن معنى الكلمة هو مجمل السياقات التى يمكن أن تنتمى اليها ، والمعنى هنا يلحق بالتركيب والمدلول ليس إلا مجموع التنسيقات المسموح بها لكلمة ما ، والعلاقة السيمانتيكية (دال - مرجع) تمتص اذن داخل العلاقة التركيبية (دال - دال) : أليس القاموس إلا قائمة لعلاقات بين دال ودال وهو فى نهاية الأمر فهرس لعبارات يمكن تشكيلها انطلاقا من كلمات محددة ؟ بل ان بعض القواميس مثل Le Littré توجه التعريف نحو عبارات أصطلاحية نموذجية تدل الكلمة فيها كواحد من عناصرها ، وفهم معنى الكلمة معناه معرفة أى عبارة يمكن أن تبنى انطلاقا منها ، وهذا حقيقى على الأقل فى مستوى العبارات البسيطة مثل التركيب المزدوج اسم - فعل ، اسم - صفة ... إلخ وفهم كلمة «القط» معناه أننا نستطيع أن نقول القط يموء ، القط ينام» ولا نقول «القط ينبح ، القط يطير» أو معناه أن كلمة «قط أسود» مباحة وقط متساوى الزاويتين غير مباحة .

لنا الحق اذن أن نفترض وجود فهرس بعبارات بسيطة ممكنة تشكل قائمة حقيقية بالمتلائمات صالحة على الأقل فى اطار ثقافة معينة ،

وإذا صح وجود قانون ضمنى للكلام كهذا ، فإنه يمدنا بمعيار موضوعى لاكتشاف انتهاكات الشعر وفى غياب هذه القائمة فإننا نستطيع الاعتماد على حسنا اللغوى الخاص ، وإذا كان فهم لغة ما معناه معرفة مجمل امكانيات التناسق المسموح به بين كلماتها فإنه ينبغى افتراض أن هذا القانون موضوع فى ذاكرة كل متكلم ومستخدم للغة ، وأن نتحدث فى الواقع ، ليس معناه أن نبنى عبارة وإنما أن نختار من بين نماذج العبارات التى تقدمها الذاكرة ما يبدو لنا أنه يناسب الموقف ، وتبعا لهذا التناسب مع الموقف تدخل قيم الحقيقة ، فتعبير زائف هو كذلك لأنه لا يطابق الموقف ، وهو يظل كذلك إلا فى الحالات الاستثنائية (كالعاطفة والسكر ... إلخ) وعبارة «ممكنة» هى كذلك لانها تتفق مع قائمة المتلائمات وبما أن تلك مقبولة من كل أفراد الجماعة فإننا سنطلب إذن من شعورنا اللغوى الخاص أن يقول لنا ما هو صحيح ، داخل القصيدة وما غير صحيح . وكان يمكن بلا شك لكى نكون أدق أن نلجأ إلى «محكمين» لكن غزارة المسائل موضع الملاحظة جعلت ذلك المنهج صعبا . نحن اكتفينا إذن بأن نصفى بطريقة مطردة كل الحالات المشكوك فيها ، وإلا نبقى فى قائمتنا إلا ما كان عدم الملاءمة فيه واضحا ، مثل :

الذكريات أبواق الصيد (ابولنيير)
السـمـاء مـاتت (مالارميه)

فكل منهما يقدم «عدم ملاءمة» اسنادية ذات خصائص ، فلكى تكون الجملة «س مات» ذات معنى ، ينبغى أن يكون «س» داخلا فى دائرة معنى المسند إليه ، أى أن يكون منتميا إلى طائفة الاحياء ، وليست هذه حالة «السماء».

وبنفس الطريقة فإن الأدوات الموسيقية وحدها هى التى تستطيع أن تمدنا بمسند إليه تكون «أبواق الصيد» مسندا ملائما له ، وليست

هذه حالة الذكريات . وإذن فنحن لدينا انتهاكان للقانون أو مجاوزتان ، وليس هذان كما سيظهر لنا الاحصاء ، إلا مثالين على ظاهرة عامة تشيع داخل لغة الشعر ...

* * *

ومع ذلك فقبل أن نشرع فى تحقيق ذلك ، علينا أن نقف عند اعتراض قد تقودنا مناقشته إلى بعيد ، وهو الاعتراض الذى يطرح مشكلة الاستعارة وهى فى الواقع تشكل الخاصية الرئيسية للغة الشعرية على الأقل فى رأى ت . س اليوت T. S. Eliot عندما عرف «الكوميديا الالهية» بأنها «استعارة ضخمة» وكلوديل عندما قابل بين الشعر والنثر بأن الأول منهما «منطق الاستعارة» والثانى «منطق القياس» وكما عرف باحث فى كتاب خصص لهذه القضية الشعر بأنه «استعارة معُمَّقة (رأسيا) معُمَّمة (أفقيا) [1] ولسوف نحتفظ بهذا التعريف الذى نعتقد بأنه دقيق ، لكن بشرط أن ترد الاستعارة إلى طبيعتها الحقيقية وأن توضع فى مكانها .

ان من الواضح أن العبارات التى أوردناها من قبل لا توجد فيها مجاوزة إلا إذا أخذنا الكلمات بمعناها الحرفى ، وعلى العكس فإنه يكفى لتقليل المجاوزة أن نغير معنى احدى هذه الكلمات .

ولنأخذ مثلا بسيطا فالعبارة التى تقول «الانسان ذئب للإنسان» الخبر فيها ليس مجاوزة إلا عندما نأخذ كلمة الذئب على انها «الحيوان» ، لكن هذا ليس إلا معناها الأول الذى يرسل إلى المعنى الثانى «الانسان ذئب للإنسان» أى «الإنسان قاس وهذا يرد العبارة الى عدم المجاوزة وما يطلق عليه «تغيير المعنى» فى الصورة يمكن أن

(١) H. Adank. Essais sur les Fondement Linguistique et Psychologiques de la métaphore affective. Genéve. 1939.

يرمز إليه بالتخطيط التالى وسوف نرمز إلى الدال بالرمز س وإلى المدلول بالرمز ص .

س ــــــــ ص ١ ــــــــــ ص ٢

وتغير المعنى ليس بالتأكيد عفويا فهنالك بين «ص ١» و «ص ٢» علاقة متنوعة يتولد عن أنماطها المختلفة ، ألوان المجاز المتعدد ، فيمكن أن تكون استعارة إذا كانت العلاقة هى المشابهة ، أو كناية إذا كانت المجاورة ، أو مجازا مرسلا إذا كانت علاقة الجزء بالكل ... إلخ . ومع ذلك فإن الاستخدام الشائع يطلق كلمة الاستعارة على تغيير المعني بصفة عامة ، وهو الاستعمال الذي سوف نتابعه هنا [١] .

ولنطرح الآن سؤالا ساذجا : لماذا نقول أن هناك تغييرا فى المعنى لماذا لا نلتزم بقانون اللغة الذى أعطى لدال ما مدلولا معينا ؟ لماذا نلجأ إلى قانون ثان لكى يطرح مدلولا جديداً ؟

الاجابة على هذا السؤال بديهية ، لأن الكلمة المستعملة فى عبارة المجاز فى معناها الأول غير ملائمة ، لكن المعنى الثانى يجعلها ملائمة والاستعارة تأتي لكى تقلل من سعة المجاوزة الناتجة عن «عدم الملاءمة» والعمليتان متكاملتان لأنهما بالتحديد لا تتمان على نفس المستوى اللغوى فعدم الملاءمة انتهاك لقانون «الكلام» وهو اذن مصنف فى المستوى التركيبى ، والاستعارة انتهاك لقانون «اللغة» وهى اذن مصنفة فى المستوى التصورى . وهناك لون من الهيمنة يفرضه الكلام على اللغة ، فاللغة تقبل التحول لكى تعطى معنى للكلام ، ومن هنا فإن العملية تتم على مرحلتين :

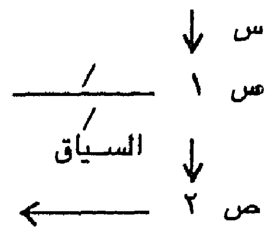
---

(١) هناك استعارة الاستعمال و «استعارة الابداع» وسوف تقتصر دراستنا على الثانية حيث الأولى من خلال طبيعتها ليست جزءا من المجاوزة الشعرية .

١ – تحولية : من خلال فرض المجاوزة وهى مرحلة «عدم الملاءمة»

٢ – تكميلية : من خلال تقليل المجاوزة ، وهى مرحلة «الاستعارة» .

ويمكن الرمز إلى ذلك بالرسم التالى الذى يشير فيه السهم إلى «الملائمة» والخط المتقاطع إلى عدم الملائمة



عندنا إذن مرحلتان مختلفتان ، أولهما تركيبية والثانية تصورية والثانية وحدها هى التى تستحق اسم الاستعارة ، ويمكن أن يلحظ فى نفس الوقت انه إذا كانت الاستعارة «صورة» فإنها لا تنتمى إلى نفس النمط الذى تنتمى له صور أخرى مثل الايجاز أو التقفية أو القلب ، فهذه الصور فى الواقع ذات مجازات تركيبية ، لكن الاستعارة على العكس من ذلك مجاز تصورى ، وهى ليست فقط منتمية إلى نفس التصنيف اللغوى ولكنها مكملة لكل الصور الأخرى ، وكل الصور كما سنرى هدفها التهيئة للسياق الاستعارى ، واستراتيجية الشعر لها نهاية واحدة هى تغيير المعنى .

والشاعر يلجأ إلى (الرسالة) الموصلة لكى يغير اللغة ، وإذا كان الدوران ضروريا فذلك لأن الطريق المباشر الذى يصل بين «س» و «ص» مغلق ولابد بينهما من «ص ١» الذى لابد من تنحيته فى مرحلة أولى ، ليأخذ مكانه «ص٢» وإذا كانت القصيدة تنتهك قانون الكلام فإنها تفعل ذلك لكى تأتى فتعيد ترتيب القانون من خلال تحولها هى ، وهنا يكمن هدف كل شعر : احداث تحولات فى اللغة ، وهى فى نفس الوقت – كما سنرى – تحولات فى التفكير .

ان العملية الاستعارية تقتضى أن يوجد بين المدلولين فرق لكنه ليس فرقا متعلقا بالمحتوى ، فلو أن الفرق بين «ص ١» و«ص ٢» ليس إلا فرق احالة لما كانت «الدورة» الاستعارية ضرورية ، لكنه يوجد فى الواقع – كما سنرى – بين المدلولين فرق فى «الطبيعة» وليست كل استعارة بشعرية وهى لا تكون كذلك إلا إذا كان المدلول الثانى ينتسب إلى مجال معنوى معين ، سوف نحدد طبيعته فى الفصل الأخير من هذه الدراسة .

لنكتف هنا بملاحظة المكانة التى تحتلها الاستعارة فى صدراة «الصورة» فهي المرحلة الثانية لكل صورة ، وهي الخطوة الثانية من عملية ميكانيكية موحدة فى كل الصور بل كان من الأفضل التحدث عن مسار عام «للصورة» يتألف من دورين ، دوره لأول متغير بينما الثانى ثابت دائما (وهو الاستعارة) وهكذا فإن تنوع الصور ليس كما تعتقد البلاغة القديمة ، كامن فى كونها تقفية ، وقلبا ، واستعارة ... إلخ ، ولكن في كونها : تقفية – استعارة ، وقلبا – استعارة ... إلخ .

فالبلاغة لم تعرف التمييز بين المستوي التركيبى والمستوى التصورى ، ولم تر إلا أن المستويين يتكاملان دون أن يتقابلا ، وهذا الخطأ مسئول إلى حد كبير عن المأزق الذى حوصرت فيه الدراسات الشعرية .

المجاوزة على المستوى المعنوى لا تختلط اذن بالاستعارة ففى هذا المستوى توجد مجاوزة تعبيرية موازية للمجاوزة الصوتية فى القافية ، وللمجاوزة النحوية فى «القلب» وينبغى أن يعطى اسم لهذه المجاوزة وقد سميناها نحن «عدم الملاءمة» ومع هذا فلكى نفرق بين أنواع المجاوزات المعنوية حسب الوظائف فسوف نحتفظ بهذا الاسم للمجاوزة الاسنادية (أو الاخبارية) ولنطلق على الأنواع الأخرى المدروسة هنا : الاطناب وعدم المطابقة .

واذا كان المستويان قد خلط بينهما فذلك لأن «عدم الملاءمة» يشكل مجاوزة شديدة الوضوح لدرجة ان محاولة تقريبها تقفز أمام العين وعلى العكس من ذلك فإن الصور الأخرى مثل التقفية والقلب هى مجاوزة ضعيفة نسبيا ومن ثم فإن محاولة تقريبها تبدو مقنعة ، والبلاغة قد أطلقت مصطلح «الصورة» على حالة تبدو فيها المجاوزة تعبيرية ، وعلى أخرى تبدو فيها المجاوزة «تصورية» ووضعت بذلك فى مستوى واحد لحظتين مختلفتين ومتكاملتين لصورة واحدة .

ومع ذلك فإنه فيما يتصل بالجملة الاسنادية (أو الاخبارية) فإن القاعدة الوظيفية للملاءمة تقابلها مشكلة . كيف يمكن فى الواقع أن تتمشى هذه القاعدة مع الامكانية المتاحة للغة لكى تعبر عن حقائق جديدة ، عن اكتشافات العلم مثلا التى تعزو فيها مسندا جديدا أو خبرا الى موضوع ما ؟ وكيف سيتم التعبير فى الأدب الخيالى : القصصى الأسطورى والخيال العلمى والمستقبلى الخ الذى يواجه نفس الحالة ؟ إذا كانت «الأشجار تهمس» مجاوزة لغوية تدخل فى التفسير الاستعارى ، فكيف نفرق بينها وبين «الأشجار تتكلم» فى القصص الأسطورى والتى تلزم تفسيرا حرفيا وتبعد التفسير الاستعارى ؟

ان السؤال صعب ولا يمكن تقديم اجابة مرضية عنه إلا فى اطار نظرية للرموز لم تتوافر بعد ، وينبغى لها أن تنطلق من مجموعة الرموز التى يتشكل بدءا منها الكلام فى جنس ما علمى أو روائى ... إلخ وانطلاقا من قياس «التردد» يسجل «المعدل» الذى يقبله هذا الجنس ، وفى غياب هذه النظرية فإن القانون الذى يعول عليه هو قانون «الاستعمال» لنرى ما إذا كانت العبارة لا تتمشى مع هذا القانون ، أو عدلت من خلال تغيير المعنى ، أو طرحت خارج اللغة كعبارة غير معقولة ، على أن نميز المقولات التجديدية الذى تخرج بطبيعتها على هذا القانون .

ولنقل هنا فقط أن مهمة كتلك ينبغى أن تهتم بالتوافق مع الاشارات الخاصة التى من خلالها يتم اخطار المتلقى بأن عدم الملاءمة انما يحسب بالقياس الى الأشياء وليس بالقياس إلى الكلمات فأن نقول «كان يا ما كان» فى مفتتح حكاية أسطورية ، فتلك اشارة خاصة لهذا النوع من الحكايات ، وهى فى الوقت ذاته اخطار للقارئ بأن المتقابلات العادية قد تم تعليقها ، وأنه نتيجة لذلك فإن عدم الملاءمة الظاهرى ليس بالمعنى الحرفى ، والسياق اللغوى للاجراء الاستعارى يكبح هنا ، ومن هنا فإنه من وجهة النظر الأدبية لا يعد القصص الأسطورى فى ذاته جنسا شعريا بل نثريا ، وهذا لا يعنى بالطبع أنه ليس «شاعريا» لكن الشاعرية كواقع جمالى صادرة هنا عن الأشياء لا عن الكلمات و«الأسطورية» إذن هنا درجة من درجات الوجود لا من درجات اللغة وهى تتعلق بالمحتوى وليس بالشكل ، وبالطبع فإنه يمكن التعبير عن حدث أسطورى فى لغة شعرية ويتم بذلك تجميع مصدرين مختلفين فى عمل جمالى واحد .

لكن العلاقة ليست حتمية كما تشهد بذلك الأعمال الكبيرة فى الشعر الغنائى الفرنسى والتى لا يرجع الفضل فى نجاحها - إلا نادرا - الى انتمائها إلى عوالم أسطورية غريبة . ان القصيدة ليست هنا تعبيرا وفيا عن عالم غير عادى ولكنها تعبير غير عادى عن عالم عادى . ان القصيدة هى «كيمياء الكلمة» التى تحدث عنها رامبو والتى من خلالها تلتحم فى العبارة كلمات تعد متنافرة فى قانون الاستعمال العادى للغة .

تبقى بداهة المقولات التجديدية بالمعنى الكامل للكلمة ، وهى تلك التى تعبر عن اكتشاف علمية حقيقية ، والتى تكتسب فيها الأشياء صفات اسنادية جديدة مثل اكتشاف (نبات يأكل الحشرات مثلا) وهنا توجد مشكلة صعبة يمكن أن تذهب بنا مناقشتها المتعمقة إلى بعيد . ولنقل أنه فى معظم الحالات تأتى هذه المقولات مقترنة بما يدل فى السياق

على انها شيء جديد مثل أن تتصدر بعبارة : «أثبتت التجربة أن ...» أو «فلان اكتشف أن ...» ومثل هذه العبارات تعلن أن هناك تعديلا فى القانون اللغوى ، وهى عبارات تنتمى إلى ظاهرة «التقعيد» ولا نلتقى بها فى الشعر ، فالشاعر لا يقول : «لقد اكتشفنا أن هناك أسماكا تغنى» ولكنه يقول كما قال رامبو :

كـــــنت أود أن أُرِيَ الأطفــال هــذه البلطــيات
والموجه الزرقاء ، وسمكا من ذهب ، وسمكا يغنى

ان عدم الملاءمة التى تصاحب التحول فى العبارة يلحظ على التو ، وهو يطلق عقال «دورة ميكانيكية» للتحويل اللغوى . وهذه الدورة ، كما سنحاول أن نبين فى الخاتمة ، تدفع بقيم معنوية تنتمى إلى نظام آخر هو الذى يبنى المعنى الشعرى .

* * *

فى وجــود قاعدة الملاءمــة المعــنوية فإنه ينبغى أن نواجــه بها اللغة الشعرية وسوف نتبع فى تحقيق ذلك ، كما أتبعنا من قبل ، الطريق الاحصائى ، وسوف تكون خطواتنا هى نفس الخطوات التى أتبعناها من قبل . مقارنة المجموعات الثلاثة للمؤلفين (الكلاسيية ، الرومانتيكية ، الرمزية) بواقع مائة وحدة لكل مؤلف ، وليس من الممكن أن نغطى مجموع أنماط العلاقات التركيبية ، ولكننا مع ذلك وفي سبيل أن نوسع إلى الحد الأقصى حقل التحليل ، فسوف نتناول الوظائف الرئيسية الثلاثة : الاسناد والتعريف والربط ، وهذا الفصل سوف يخصص لأهمها وهو الاسناد ، والاسناد يتحقق فى لغتنا فى شكلين رئيسيين : اسمى (مبتدأ وخبر) أو فعلى (فاعل – فعل) * ، ولكن لتسهيل التحليل سوف ندرسها

* حرصنا هنا علي ايراد الترتيب الذي ورد فى النص ، وواضح أن ترتيب العربية فى هذا النوع الأخير سوف يكون معكوسا (فعل – فاعل) . (المترجم)

تحت شكل الصفة ، فالصفة كما سنرى في الفصل التالى تقوم بدور رئيسى ، لكنها لا تستطيع أن تقوم بهذا الدور إلا إذا ظهرت كخاصية للاسم الذى تتطابق معه ، ويمكن اذن دراسته من خلال الصفة ، «فالثوب الأحمر» يمكن بسهولة أن يتحول إلي جملة خبرية من خلال تغيير بسيط «الثوب أحمر» فالملاءمة واحدة فى الحالتين ، وفى المقابل فهناك عدم ملاءمة فى «الوحدة الزرقاء» أو «الوحدة زرقاء» (مالارميه) .

واختيار دراسة الصفة هنا يعلل بشيئين ، فالصفة تشيع فى كل القصائد مما يسهل إلى درجة كبيرة العملية الاحصائية ، ومن ناحية أخرى ، فإنها ذات تأثير لا نظير له فى اللغة ، ويكفى للتدليل على ذلك أن نحاول الغاءها من بعض التراكيب ، قارن مثلا :

الريح المتشنجة فى الصباح (فرلين)
مع الريح فى الصباح
أو لقد صعد السلم الوعر (هيجو)
مع : لقد صعد السلم

والدراسة النحوية للصفة سوف يعاد تناولها فى الفصل التالى ولكن نسجل هنا أن وظيفة الصفة ذات طابع نحوى ملحوظ وهو الطابع الذى يجعلها تشكل خبرا للاسم ويبقى أن يتم التوافق بين هذا الطابع وبين الدلالة المعجمية ، فإذا لم يتم فسوف نعد ذلك «عدم ملاءمة» .

ولنسجل أن التقابل بين (ملائمة - عدم ملائمة) يبقى على مستوى الشكل ونحن لن نحلل معنى التركيب ولكنا نتساءل فقط عما إذا كان يحتوى أولا على شكل مقبول لغويا . فلن نبحث عما كان يريده فرلين «بالريح المتشنجة» ولا هيجو «بالسلم الوعر» ونستطيع الآن أن نعبر إلى الاحصاء .

* * *

يقدم لنا الجدول الأول نتيجة مقارنة النثر بالشعر فى خلال فترة زمنية واحدة (القرن التاسع عشر) .

جدول رقم (٣)

الصفة غير الملائمة (أ)

النوع	المؤلف	العدد	المجموع	المتوسط
	برتلو	صفر		
نثر علمى	كلودبرنار	صفر	صفر	صفر٪
	باستير	صفر		
	هيجو	٦		
نثر روائى	بلزاك	٨	٢٤	٨٪
	موباسان	١٠		
	لامارتين	٢٣		
شعر	هيجو	١٩	٧١	٢٣,٦٪
	فينى	٢٩		

فى اللغة العلمية كان نصيب «عدم الملاءمة» كما رأينا لا وجود له ، كان العلماء فى بعض الأحيان يستخدمون بعض الاستعارات الشائعة ، ولكنهم لم يخلقوا استعارة واحدة ، وبدون شك فما دامت اللغة العلمية تعد مرجعا معياريا فإن عدم الملاءمة لا يمكن أن يكون تردده إلا ضعيفا ، لكنه لم يكن من المؤكد مسبقا ان هذا التردد لا وجود له ، فالمعدل فى الغالب هو قطب يمكن أن يقترب الواقع منه دون أن يمسه . لكن الواقع هنا لم يسمح بأى مجاوزة فمؤلفونا الثلاثة لم يستعملوا على الاطلاق إلا اللغة العادية .

اللغة الروائية تستخدم المجاوزة لكن نسبتها ٨٪ تعد ضعيفة إذا قيست بالنسبة التى قدمها الشعر ٢٣,٦٪ فالفرق يكاد يبلغ ثلاثة أضعاف وهو ذو دلالة كبيرة فى العمل الاحصائى ، ونحن لم نقدم احصاءات عن شعر القرن التاسع عشر إلا من شعر المجموعة الرومانتيكية ، وكان يمكن للشعر الرمزى – كما سنرى – أن يجعل الفرق أكثر . ومن ناحية أخرى ينبغى أن نذكر بأن النثر الروائى ، لا يمثل تمثيلا حقيقا «النثر» إذا كنا نريد بهذه الكلمة «اللغة المستعملة» فكل لغة أدبية هى ذات طابع «أسلوبى» بدرجات متفاوتة . وهذا الفرق الكمى – ولنضع ما يتصل بالوزن جانبا – هو الذى يفرق بين ما يعتبر نثرا ، وما عرف بأنه شعر . وحقيقة أن الكم يتحول جدليا إلى «كيف» واللاطبيعية تختفى إذا لم تصل إلى معدل معين وهذا يوضح لنا كيف يمكن أن تبدو لنا لغة كبار ناثرينا فى القرن التاسع عشر وكأنها لغة طبيعية . وسوف يمدنا مبحث «التعريف» بأمثلة أكثر دقة فى الإشارة إلى هذا الغموض .

ان من المهم هنا ملاحظة أن المجموعتين الأدبيتين ، الناثرين والشعراء تشكلان مجموعة متجانسة كما يظهر من التحليل الاحصائى التالى :

النوع	القيمة	القيمة المحددة	المعدل	الفرق
نثر روائى	٠,٧٨٪	٣,٣٢٪	١٠,٪	غير ذى دلالة
شعر	٠,٦٤٪	٣,٣٢٪	١٠٪	ذو دلالة

ان كل شىء يجرى كما لو أن المؤلف ، فى جنس ما ، يحدد لنفسه عفويا ، معدلا للمجاوزة ودرجة أسلوبية لا يتعداها ، وهنالك حقيقة تؤكد ذلك فمؤلف واحد هو هيجو يظل فى اطار المعدل الكمى للجنس الذى يكتب فيه تبعا لكونه ناثرا ، أو شاعرا . فهو يستخدم ٦٪ من الصفات «غير الملائمة» عندما يكتب رواية ، وينتقل إلى ١٩٪ عندما يكتب قصيدة ، وهكذا يثبت أن الجنسين

الأدبيين أيا كانت الفروق بينهما فى المحتوى يمكن أن يدرسا من خلال خصائص مشتركة على المستوى البنائى .

ونستطيع الآن أن نقارن الشعر بنفسه ، وأن نأخذ دليلا ثانيا على تطوره ، ولنحص الصفات عند شعراء مجموعاتنا الثلاثة العادية الكلاسيكيين والرومانتيكيين والرمزيين وتردد «عدم الملاءمة» يقدمه لنا الجدول التالى :

الجدول رقم (٤)

الصفة غير الملائمة - ٢

مؤلف	عدد	مجموع	متوسط
كورنى	٤		
راسين	٤	١١	٣,٦٪
موليير	٣		
لامارتين	٢٣		
هيجو	١٩	٧١	٢٣,٦٪
فينى	١٩		
رامبو	٤٤		
فرلين	٤٢	١٣٩	٤٦,٣٪
مالارميه	٥٣		

ولنسجل أولا أن الكلاسيكين والرمزيين يشكلون مثل الرومانتيكيين مجموعات متجانسة وهى نتيجة تعد فى ذاتها - علي مستوى الدراسات الأسلوبية - مهمة ، إذ انها تؤكد أن التقسيمات التى قدمها مؤرخو الأدب تتأكد على مستوى الشكل ، فالكلاسيكيون أو الرمزيون لا يتقاربون فقط من خلال المحتوى ، من خلال الموضوعات ، من خلال الأفكار ، من خلال المشاعر ... إلخ . ولكن أيضا على مستوى الشكل من خلال معدل المجاوزة الذى يمارسونه ، وعلى سبيل المثال فقد أحصينا عدد الصفات غير الملاءمة عند بودلير ، وكانت النتيجة التى وجدناها ٣٩ ، وهى متناسبة مع متوسط المجموعة الرمزية ٤٦,٣٪ مما يسمح بربطه من الناحية الأسلوبية بهذه المجموعة ، وليس هذا إلا مثالا يقدم لنا قاعدة دقيقة لتبين خصائص أسلوب ما .

لكن النتيجة الأهم بالنسبة لنا تكمن فى الفرق الذى يحمل معنى كبيرا والذى يوجد بين مجموعة وأخرى ، كما يظهره ذلك التحليل الاحصائى Xe التالى :

مجموعة	قيمة	قيمة محددة	معدل	فرق
كلاسيكية - رومانتيكية	١٤,١٥	٤,٧٨	٠,٠١	ذو دلالة
رومانتيكية - رمزية	٧,٢٨	٤,٧٨	٠,٠١	ذو دلالة

والتطور من مجموعة الى أخرى شديد الوضوح ، وهو يتسق مع التطور بين المجموعات فى الوزن والتطور يأخذ خطا واحدا فى التأكيد على الخروج علي المعدل اللغوى العادى . فعند الرمزيين تكاد تكون الصفات «غير مناسبة» ونحن نشير هنا إلى التطبيق المتعمد لعدم احترام المعدل كما كتبه فرلين فى «فن الشعر» ولكن هذا المبدأ لم يعد

خاصية للمدرسة الرمزية وحدها ولكنه أصبح يشكل وعيا تفرضه الضرورة الداخلية للشعر .

* * *

ان التحليل السابق عالج «عدم الملاءمة» باعتباره ظاهرة كلية يحكمها قانون «الوجود التام أو العدم المطلق» فالصفة تلائم أو، لا تلائم أو لا تلائم المسند إليه ، ولكن يمكن أن نتساءل الآن عما إذا كان من الممكن وجود درجات للملاءمة ، توسيع لمعنى «عدم الملاءمة» ذاته يسمح بأن ندخل إلى التحليل تمييزات أكثر دقة . وسوف نرى أن ذلك ممكن وأنه سيسمح بقياس درجة «المجاوزة» تبعا لما تقدمه من مقاومة لتقليل المسافة بين المعنيين .

التشابه تطابق جزئي ، فهناك استعارة إذا كانت (ص ١) و (ص ٢) يحتويان على جزء مشترك بينها * ويمكن أن نصور هذه العلاقة كما يلي :

ص ١ (أ ب ح) ــــ ص (أ د هـ)

حيث تمثل (أ) الجزء المشترك ، وهنا يلحظ على الفور أن تصورا كهذا تجزئة للمعنى إلى جزئيات مكونة ، وهذا التجزيئ الذى كان لفترة طويلة مشكلة كبرى من مشاكل الفلسفة بدأ الآن يدخل حقل الاهتمامات اللغوية ، وتبعا لمبدأ «المشاكلة» الذى طرحه يلمسليف [1] فإن هناك توازيا تاما بين خطة التعبير وخطة المحتوى . فمن ناحية التعبير يمكن تجزئة الكلمة لوحدات أصغر هي الأصوات ومبدأ المشاكلة يقضي

---

* المثال الذى يقدمه المؤلف هنا هو Faire La queue وقف في صف انتظار، حيث توجد علاقة مشابهة بين كلمة queue في معناها الأصلي وهو الذيل ، ومعناها المجازي وهو الخيط والجزء المشترك بينهما هنا هو الامتداد . (المترجم)

(١) La Stratification du Langage 1954. n. 2-3.

بامكانية حدوث نفس التجزئة على مستوى المحتوى أى ان مدلول كلمة يمكن أن يتجزأ بدوره إلى وحدات أصغر ، وهكذا فإن كلمة «فرسة» يمكن أن تتجزأ إلى وحدتين معنويتين هما «خيل + أنثى»

سورنسون Sorenson بدوره يقسم كلمة «أب» إلى :

سلف + من الدرجة الأولى + مذكر

وهذا التحليل يضعفه كما قال مارتينيه «ان هناك صعوبة محاولة تجزئة الحقيقة المعنوية ، دون أن يكون هناك رافد واقعى مع هذه الجزئيات الصوتية أو الخطية للكلمة» (١) فالدال «فرسة» فى الواقع لا يحمل أثرا لجزئياته المعنوية ، وهو لا يمكن تجزئته من الناحية الشكلية كما نفعل مثلا مع «مواطنون» فنقسمها إلى «مواطن + و ن» حيث يلتقى كل عنصر من عناصر الدال مع عنصر من عناصر المدلول ، فإن تحليل مدلول «فرسة» ليس اذن عملية لغوية ، ولكنه يدخل فى اطار مباحث أصول العلوم أو المباحث النفسية وهنا تصعب رؤية المعيار الموضوعى الذى يبنى عليه تحليل كهذا .

ولكن أيا كانت القيمة التى تعطى لمثل هذه التجزئة فإنها ضرورية إذا أردنا أن نضع فى الاعتبار العملية الاستعارية ، فمن المؤكد أن الكلمة اذا كانت تعطى مدلولا غير قابل للتجزئة فإن استخدامها الاستعارى سيصبح مستحيلا فكلمة «ثعلب» لا تعنى «مكار» إلا لأن المكر كان فى عقل المتكلم واحدا من المكونات المعنوية للكلمة ، فيحق لنا إذن أن نقسم كلمة «الثعلب» إلى «حيوان + ماكر» .

لكن القسم الثانى احتفظ به للاستعمال الاستعارى ، وتبعا لرأى ونكلر Winckler الذى طوربه موضوع «السمة» عند وند Wund فإن

---

(١) La Stratification du Langage 1954. n. 2-3.

سمة «الماكر» تعد هى القسم الوحيد الذى يبنى المعنى الذاتى ، والدليل على ذلك انه فى بعض اللهجات يطلق على الثعلب «المكار» [١] .

ومع ذلك فإن هذه النظرية تؤدى إلى بتْر المعنى ، فعندما نقول «معطف من ثعلب» فإننا نتحدث من خلال المجاز المرسل عن «الفراء» الذى يشكل جزءا آخرا من مكونات المعنى ، وتعدد تغيير المعنى بدءا من لفظ واحد هو الدليل على تعددية السمات التى تبنى المدلول . وربما كانت دراسة الاستعارة – ولنقل هذا عابرين – هى التى يمكن أن تقدم المعيار اللغوى اللازم لعلم المعنى البنائى .

يمكن اذن أن نقبل – على الأقل – بالنسبة لبعض الكلمات التى تسمى «محسوسة» امكانية تحليل المعنى إلى وحدات معنوية أصغر ، وهذه الامكانية هى التى سوف تمدنا بوسيلة تحويل «عدم الملاءمة» إلى «كم» .

ضفيرة من أبنوس (لامارتين)

عشب من زمرد (فينى)

وإذا نحن وفقا للمنهج الذى تحدثنا عنه حللنا «المسانيد» كما يلى :

أبنوس = خشب + أسود

زمرد = حجر + أخضر

فإننا سنرى أن عدم الملاءمة لا ينطبق إلا على جزء واحد من وحدتى المعنى ، ويكفى أن ننتزعه لكى تعود الملاءمة ، فعدم الملاءمة إذن ليس جزئيا هنا ، والاستعارة التى تقلل درجة المجاوزة ليست إلا مجازا مرسلا ، حيث أن القسم الملائم أيا كانت درجة تجرده هو جزء فعال من المعنى الكلى . وسوف نسمى ذلك النوع من المجاوزة «مجاوزة الدرجة الأولى» وهى المجاوزة المحددة بوقوع عدم الملاءمة فى أحد عنصرى المعنى والتى من الممكن ردها من خلال اختلاس هذا العنصر .

---

(١) Arbitrair Linguistique t dauble articulation Cahiers F. de Saussur no 15. p. 107.

ولنأخذ الآن تعبيرا مثل هذا التعبير :

صلاة زرقاء (مالارميه)

هل يمكن أن نطبق عليها نفس المنهج السابق ؟ هل يمكن تجزئة الصفة الاسنادية غير الملائمة «زرقاء» الى وحدات أصغر ؟ ان العملية تبدو بالتأكيد صعبة ، اننا مع مصطلح يدل على معطى محسوس يستحيل من الناحية الموضوعية تجزئته ، ونحن لا نرى جيدا كيف يمكن بناء تعريف لكلمة «أزرق» وفيما يتعلق بالألوان وبصفة عامة بالمعطيات الحسية ، لا يمكن أن يكون إلا احالة بالقياس إلى الموضوع المعالج «هذا الشيء أزرق» أو ينبغي اللجوء إلى تعريف حشوى فنقول «الأزرق هو اللون الذى تتصف به كل الأشياء الزرقاء» . مع كلمات الألوان يبدو أننا نلمس «هذه العلاقات المعنوية الأولية» أو «البدائية» كما يسميها «سورنسون» والتى يتضمن تحليلها المعنوى وجودها ، أما تحليل يلمسليف وتحليل بريتو Prieto فإنه يقسم المعنى إلى وحدات أصغر وهذه الوحدات تقدم معانى تستطيع بدورها أن تتجزأ . فإذا كانت «الفرسة» تشمل (الخيل + الأنثى) فإن الخيل بدوره يمكن أن ينقسم إلى «حيوان + ثديى + حافرى + أليف ... إلخ» . وشيئا فشيئا لابد أن نصل إلى عناصر أخيرة ، تكون غير قابلة للتجزئة ، وتكون حقيقة «ذرة معنوية» ومن بدهيات البحث المعاصر – كما هو معلوم – ضرورة التسليم بوجود ذرات كتلك تكون فى ذاتها غير قابلة للتعريف ، ولكن يمكن بدءا منها بناء كل التعريفات الأخرى .

فإذا كانت كلمات الألوان فعلا تشكل «عناصر أخيرة» فى المعنى ، فإن النتيجة المنطقية أنها يستحيل أخذها كعناصر فى الاستعارة المعللة ، والمسند من أسماء الألوان سيكون (ملائما) أو «لا معقولا» وهو فى الواقع لا هذا ولا ذاك ، كما تدل على ذلك الاستعارات الشائعة مثل :

«أفكار سوداء» ، و«حياة وردية»

بقي أن نبحث عن الدافع وراء تلك الاستعارات ، ومن الواضح انه مادام يستحيل وجوده في «داخل المدلول» فلابد من البحث عنه في «خارجه» .

وفي حالة «صلاة زرقاء» ينبغي أن نلجأ إلى ما يسميه النفسيون بعملية «التداعي» أي تقابل محسوسات تنتمي إلى حواس مختلفة ، فلدينا هنا محسوس بصري يلتقي بمحسوس سمعي ، وعملية «التداعي» مبحث ينتمي إلى التحليل النفسي ، وليس من شأننا هنا البحث عن طبيعته ، وسوف نعود فيما بعد إلى عملية «التداعي» لكن في هذه المرحلة من تحليلنا نهتم بالتداعي فقط كظاهرة لغوية وباعتبارها علاقة بين مدلولين .

ولقد اعترف اللغويون بالتداعي باعتباره «نمطا» من أنماط الاستعارة ونحن هنا نتناوله باعتباره «درجة» من درجاتها . وحيث أن اللون في الواقع غير قابل للتحليل فإن تناول المعنى لا يمكن أن تتم عمليته من خلال لخصائص الجوهرية للون ، وفيما يخص اللون الأزرق فإن الملمح الذاتي الذي يمكن استخلاصه هو معنى «الهدوء» وهو شيء يمكن أن يسهم في تقليل «عدم الملاءمة» فعبارة «صلاة زرقاء» تقودنا إلى الاحساس بالسكينة الناتج عن نغم الصلوات ، وأيا كانت الموافقة أوالمخالفة لهذا التفسير فقليلة هي الأهمية التي تعطى للقيمة الذاتية التي تمنح لكلمة «زرقاء» فالأساس ليس هنا ، ولكنه الآن في حقيقة أن هذه القيمة الذاتية الخالصة – لا يمكن أن تعد جزءا من مكونات مدلول كلمة «زرقاء» وهي لا تشكل بأي طريقة ملمحا ملائما في المعنى . وبين المدلول الخالص لكلمة زرقاء الذي هو لون موضوعي ما ، وهذا الانطباع الذاتي ، يكمن فارق كبير ، وهو أكبر على حال من الفارق الذي يفصل «مكار» عن «ثعلب» أو «أسود» عن «أبنوس» فالمكر خاصة موضوعية للثعلب ، وكذلك اللون الأسود بالنسبة للأبنوس ، ويكفي لكي نعبر من أحد المعنيين إلى الآخر أن نعتمد على قدر قليل من التجريد ، ولكننا لا يمكن بأي حال أن نَعْبُر مع قليل من

التجريد من «الأزرق» إلى «السكينة» وبناء على هذا فإننا يمكن أن نفرق بين درجتين من الاستعارة ، وترتيبا على ذلك بين درجتين من «عدم الملاءمة» تبعا لنوع العلاقة بين المدلولين ، فهناك «عدم ملاءمة» من الدرجة الأولى ، إذا كانت داخلية و«عدم ملاءمة» من الدرجة الثانية إذا كانت العلاقة خارجية .

التداعى ليس هو المثال الوحيد على «عدم الملاءمة» من الدرجة الثانية ، فالتفريق الذى قدمه هـ . أدانك H. Addank بين «استعارة توضيحية» و«استعارة عاطفية» يؤيد وجهة نظرنا ، فتعد استعارة عاطفية «كل استعارة ترتكز على توازٍ لقيم تنتج عن مشاعرنا أو ذاتيتنا لكن ما يعده «أدانك» فرقا «كيفيا» نعده نحن فرقا «كميا» وتوازى القيم بالنسبة لنا هو حد أدنى من التشابه ، والاستعارة العاطفية تمثل حدا أقصى من «عدم الملاءمة» خضوعا للمبدأ الذى طرحناه ، والذى تتناسب فيه عدم الملاءمة تناسبا طرديا مع اتساع الدرجة اللازمة لتغيير المعنى أى مع اتساع المسافة التى تفصل المعنى الحقيقى عن المعنى المجازى .

وفكرة المسافة التى تسمح بتحويل الصورة إلى «كَمّ» ليست جديدة فالبلاغة القديمة تتحدث عن استعارة «قريبة» واستعارة «بعيدة» حسب تعبير بارى Barry أو استعارة «واضحة» واستعارة «غامضة» حسب تعبير «فونتانيي» لكنها لا تمدنا بمعايير للقياس ، ونحن نعتقد أن ضرورة الرجوع إلى «أوليات» المعنى كما يحدث فى كلمات الألوان ، يبين لنا خاصة «البعد» فى الاستعارات التى تبنى عليها ، وبالتالى الدرجة العالية من عدم الملاءمة فى التركيبات التى تقع فيها واحدة من هذه الكلمات مُسندا ، وهذا يقودنا إلى الهدف الذى من أجله أوردنا هذا الحوار الطويل وهو مقارنة الشعر مع نفسه بالقياس إلى «عدم الملاءمة» من الدرجة الثانية ، فالبلاغيون –

تبعا للمقاييس الجمالية لعصرهم – نهوا عن الاستعارة البعيدة وسوف نرى ما إذا كان الشعر فى تاريخه قد امتثل لهذا النهى .

المحاولة الاحصائية سوف تكون محدودة هذه المرة بصفات الألوان فقط ، وسنختار – تبعا للمنهج الذى نتبعه – مائة وحدة من كل مؤلف من الصفات «غير الملائمة» .

١ – صفات لونية تختلف عن تلك التى ترتبط بالموضوع من خلال طبيعته مثل :

ليلة خضراء (رامبو)

شفق أبيض (مالارميه)

٢ – صفات لونية أسندت إلى أشياء ليست ملونة بطبيعتها مثل :

رائحة عصرية سوداء (رامبو)

احتضار أبيض (مالارميه)

وإذا كان الشعراء الكلاسيكيون لم ترد لهم أمثلة هنا ،فذلك لسبب بسيط وهو أن كلمات الألوان عندهم من الندرة بحيث يصعب أن يجمع منها العدد الذى يفرضه الاحصاء (مائة) ومع ذلك فإن بعض الأمثلة التى جمعناها تظهر أن المجاوزة عندهم فى هذا المجال تكاد تنعدم ، فكل صفات الألوان تستعمل اما فى معناها الحقيقى أو فى «استعارة الاستعمال» وهكذا فإن الصفة «سوداء» لم ترد فى «أفيجينى *» Iphigénie الا ثلاث مرات :

* مسرحية لراسين (١٦٣٩ – ١٦٩٩) مأخوذة عن اسطورة افيجينى اليونانية وهى ابنة أجا ممنون التى أصرت الالهة على أن يضحى بها لكى تسهل الريح طريق ابحاره إلى طرواده وقد عولجت مسرحيا فى الأدب اليونانى القديم على يد أوربيد فى أكثر من مسرحية ومن قبل راسين كتب عنها فى الأدب الفرنسى بون دى روتر (١٦٠٩ – ١٦٥٠) وظلت من بعدهم تعالج فى أشكال أدبية وموسيقية مختلفة . (المترجم)

يرضى بجنـون هـذه التضحـية السـوداء

. . . .

من يجرؤ على أشد ألـوان الشـهور سـوادا

. . . .

تحـت اسـم مسـتعار قـدره الأسـود

وكما نرى هنا فالكلمة تستعمل فى المعنى المجازى «سوء» أو «مدان» وهو استعمال كان شائعا فى اللغة الأدبية للعصر .

وفى مثل هذه الحالة ، كما هو الشأن فى حالة «التضمين» يبدو نفس الصراع بين احترام قواعد جماليات العصر أو الاستجابة لمتطلبات الشعر المضاد لها ، وقد حل الكلاسيكيون الصراع من خلال «حل وسط» يتمثل فى «الاستعارة المستعملة» وهى أضعف درجات المجاوزة ، وقد كانوا يكثرون من استخدامها .

أما المحدثون فعلى العكس من ذلك ، فقد أسقطوا «الاستعارة المستعملة» ، وقد نجد بعضا قليلا منها عند الرومانتيكيين ، ونكاد لا نجد شيئا منها عند الرمزيين والاستعارة الوحيدة التى تدخل فيها كلمات الألوان هى «الاستعارة المبتكرة» وعند المحدثين تتسع الهوة بين المجموعتين ، كما يبين الجدول التالى :

الجدول رقم ٤
صفات الألوان غير الملائمة

لا مارتين	٤		
هيجو	٥	١٢	٪٤,٣
فينى	٣		
رامبو	٤٢		
فرلين	٣٦	١٢٦	٪٤٢
مالارميه	٤٨		

ان مجاوزة الدرجة الثانية ظهرت مع الرومانتيكيين ، ولكنها لم تؤت ثمارها إلا مع الرمزيين لقد فتح الرومانتيكيون الطريق ولكن الرمزيين هم الذين جرءوا على اجتياره . اننا باختيارنا للألوان ، قد اخترناخاصية ذات صعوبة معينة فى معالجتها شعريا ، فاللون من أكثر أنواع المعطيات التجريبية جلاء فى عالمنا من خلال ارتباطه بالأشياء ، فان نعطى شيئا لونا ليس له ، وأن نزيد فنجعل هذا اللون «خبرا» له ، يبدو كل ذلك وكأنه تحد متعمد للعقل ، فالعالم الرمزى عالم محير ففيه «القمر وردى» و «العشب أزرق» و «الشمس سوداء» و«الليل أخضر» وأغرب من هذا «الذهول أحمر» و«الوحدة زرقاء» و«النعاس أخضر» وهكذا ألوان لم تر قط تتمازج فى أشكال غريبة وضوضاء خارقة لكى تشكل عالم الشاعر الذى يبدو خارقا .

مع الرمزية بدأ الفراق الحالى بين الشعر وجمهوره ، لكن هذا الفراق يعتمد على سوء فهم ، مسئولة عنه جزئيا بعض المفاهيم النظرية التى يرفضها الشعراء أنفسهم . ومع السرياليين على نحو خاص وصل سوء الفهم إلى أقصى مدى ، من خلال تأكيدهم الذى ورثوه عن «المثالية الألمانية» بوجود عالم «ما فوق الواقع» الذى يفرض نفسه كعالم ثان يختفى وراء العالم الأول الذى ليس الا خداعا ظاهريا وهم إذ يقولون هذا فإنهم يؤكدون الخطأ الجوهرى الذى ينسب إلى الأشياء ما ينبغى أن ينسب إلى الكلمات فليس هناك عالم شعرى وإنما هنالك طريقة شعرية للتعبير عن العالم ، أن الشعر لا يتكلم لغة حرفية ، فالقمر ليس وردياً والشمس ليست سوداء والليل ليس أخضر ، ولو كانت كذلك لنسب اليها الشاعر صفات أخرى ، وعبارة «بريتون» التى اقتبسناها من قبل يمكن أن يعاد فهمها ، فالشاعر لا يعبر مباشرة على الاطلاق عما يريد أن يقوله ، ولا يسمى الأشياء على الاطلاق بأسمائها ، فاللون الأخضر فى «ليلة خضراء» ليس هو اللون الموضوعى ، فهو ليس هنا إلا مدلولا أول يعمل باعتباره دالا لمدلول ثان ، والاصرار على الحرفية يوقف دورة

التوليد فى مرحلتها الأولى وينزع فى الوقت ذاته عن اللغة الشعرية معناها الحقيقى .

وإذا كان الشعر يمارس بانتظام عدم الملاءمة ، وإذا كان لا يستطيع أن يتشكل بصفة عامة إلا من خلال انتهاك قواعد اللغة ، فذلك كما قلنا لأن الطريق المباشر بين (س) و (ص ٢) مُغْلق ، وبينهما دائما يوجد (ص ١) وهو المعنى الأول ، وتلك حقيقة تنبع من بناء اللغة ذاتها ولذلك فإن هذا البناء ينبغى فكه أولا .

الاستعارة أو تغيير المعنى هى تحويل «النظام» إلى «التصور» فالصورة هى صراع بين قواعد التركيب وبين التصور المجرد و«المقال» هو «النظام» والمقال العادى يدخل فى دائرة النظام الذى يتمشى مع القاعدة ، وهو ليس إلا تحقيقا للامكانية الكامنة فيها . أما المقال الشعرى فهو يسير فى اتجاه مضاد للنظام ويبدأ صراع يستسلم خلاله «النظام» ويقبل أن يتحول .

والشعر تبعا لتعبير فاليرى الدقيق هو «لغة داخل اللغة» نظام لغوى جديد مبنى على أنقاض نظام قديم ، وهى أنقاض تسمح لنا بأن نرى كيف يتم بناء نمط جديد للمعنى . ان اللامعقولية الشعرية ليست قاعدة مسبقة ولكنها طريق لا مفر منه ينبغى أن يعبره الشاعر إذا أراد أن يحمل اللغة على أن تقول مالا يمكن أن تقوله أبدا بالطرق العادية .

ويمكن أن تأتى دلائل الاثبات العكسية علي ذلك عندما نرى أنه يكفى فى أى تعبير شعرى أن نمحو أو نقلل من درجة المجاوزة لكى لا يبقى معنا شعر ، ولا نستطيع أن نختار نموذجا على ذلك أحسن من الجدال الذى جرى حول ترجمة بيت فرجيل المشهور : Ibant obscuri Sola nocte

وترجمته الحرفية : لقد رحلوا مظلمين فى الليالى الوحيدة .

وعدم الملاءمة هنا يقفز فى العين والصفات يبدو أنها انتقلت من مكانها كما لو كانت خطأ كتابيا ، ولهذا فإن بعض المترجمين أعادوا وضع الصفات فى مكانها (العادى) فأصبح البيت :

لقد رحلوا وحيدين فى الليالى المظلمة

وهم إذ فعلوا ذلك فقد أنقذوا قواعد التركيب ولكنهم قتلوا الشعر ، من الذى لا يرى على الفور أن هذه الصورة الأخيرة (للبيت) هى نثر وليست إلا نثرا ؟

لقد ولد الشعر من «عدم الملاءمة» والشاعر كان يعرف ذلك جيدا ، ولهذا فقد قال مضادا لقانون التعبير : الرجال المظلمون والليالى الوحيدة .

ونفس التصور يسمح لنا بأن نجيب على تحدى «بريمون» الذى نعيد هنا ذكر كلماته : «فلننظر فى النهاية حتى يفسر لنا فلاسفة (الشعر العاقل) أولا ، لماذا كان بيت مالرب» :

ستتجاوز الثمار وعد هذه الأزهار

واحدا من المعجزات الأربعة أو الخمسة فى الشعر الفرنسى . كيف يتأتى أن الانسان لا يستطيع أن يغير أى حرف من هذا البيت إلا إذا هدمه كله ، ولنضف زجاجة صغيرة من نديف الثلج على التفعيلة الثالثة فنغير «وعد» إلى «وعود» وسوف نرى أن البيت يتحطم .

ولكن الانتقال من المفرد إلى الجمع هنا أثقل من نديف الثلج ، انه فى الواقع يشكل ببساطة تقليصا للمجاوزة ، «فالوعود» هى «استعارة استعمال» فالمصطلح يشيع استعماله فى معنى «دلالات واعدة» ويتمشى

مع قانون التركيب أن نعطى الأزهار دلالات واعدة ، وعلى العكس من ذلك فإن «وعد» يحتفظ بمعناه الأصلى وهو «عهد» وهو شىء لا يمكن أن ينسب إلا للإنسان . فالفرد الإنسان أسند إلى الموضوع صفة غير ملائمة ، وانتهك القانون الذى لم ينتهكه الجمع ، فإذا كنا قد زحزحنا المجاوزة (من خلال استخدام الجمع) فانكسر التمثال ، فذلك معناه أن المجاوزة هى قاعدة التمثال .

* * *

الباب الرابع

المستوى المعنوى : التحديد

ما معنى حدد ؟ معناها قبل كل شىء – كما تدل الكلمة – عيَّنَ الحدود ، أى فى اطار المجموع ميز موضوعا وفصله من غيره ، وبكلمة شديدة البساطة عندما تكون الكلمة تتضمن عدة احتمالات أن نبين أيها مراد هنا (١) .

ان وظيفة كتلك لن تكون ضرورية فى لغة تتكون فقط من أسماء الذوات . فهذه الأسماء فى الواقع (نابليون ، فرنسا والقمر ... إلخ) هى محددة بذاتها .

لكننا نرى أن وجود لغة كتلك يقتضى أن تتكون من عدد من المصطلحات يزيد على طاقة وامكانيات قوة الذاكرة ، ولهذا فإن «اللغة» وجدت أن من الأسهل أن تحتفظ بأسماء الذوات لعدد محدد من الموضوعات المألوفة (الأشخاص ، المدن ، منتجات الفن ... إلخ) وفيما يتصل بمجمل الموضوعات الباقية ، فإنه من البديهى أن تصنيفها هو أكثر اقتصادا ، على أن نجمعها حسب خصائصها المشتركة ولا نعطى الأسماء إلا لهذه التصنيفات . ومع ذلك فإننا عندما نبدأ فى أرادة الكلام عن جزء فقط مما يدخل تحت هذه التصنيفات ، عن نوع أو عن فرد ، فإنه لابد من تهيؤ وسائل لغوية خاصة ، محملة على وجة الدقة بامكانية التحديد ، وهذه الوسائل تجمع عدة أدوات هى التى سنسميها

(١) G. et R. le Bidois, Syntaxe du Français moderne 2 vol. Paris. 1930-38.

أدوات «التحديد» مثل الوسائل التى تسمى «بالصفات المحددة» (كالاشارة والاضافة ، والتنكير ، والدلالات العددية) .

هذه الوسائل لا تضيف إلى المصطلح الذى تحدده أى صفة جديدة ، ففى عبارة «هذا الرجل ذكى» فى الوقت الذى نجد فيه الخبر يوضح المبتدأ ، فإن اسم الاشارة على العكس لا يفعل إلا أن يشير إلى من يتعلق الخبر به ، فإذا كان المصطلح الاسنادى إذن يزيد من امكانية فهم المسند إليه ، فإن المصطلح الاشارى لا يفعل إلا تحديد الامتداد ، وبهذا المعنى يمكن أن يحيل الوسيلة «التحديدية» إلى مجرد وسيلة «كمية» وهذا ما أخذ به جماعة من اللغويين مثل (برينو ، ايقون ، وكريسو) ولكننا مع هذا يمكن أن نلاحظ أنه يوجد فرق بين صيغة «هذه الكلاب» و«عدة كلاب» ففى الحالتين يبدو اتساع الموضوع محددا ، ولكن فى الوقت الذى يقتصر فيه التنكير فى «عدة كلاب» على الاشارة إلى ذلك فإن الإشاة فى الصيغة الأخرى تسمح – الى جاب أشياء أخرى – بتعيين أى كلاب يتعلق بها الموقف . ولهذا فإن بعض اللغويين مثل «بايى» فرق بين وظيفتين مختلفتين هما «التحديد الكمى» و«التحديد الموضعى» فالتنكير والصفات العددية تنحصر مهمتها فى «التحديد الكمى» أما الإشارة والاضافة فهى تجمع إلى جانب ذلك أيضا «التحديد الموضعى» وسوف نأخذ بهذه التفرقة ، التى تلتقى كما سنرى ، مع نمطين مختلفين من أنماط الصورة .

ان الوظيفة التحديدية تتحقق من خلال طائفة من الأدوات المخصصة لذلك ولكنها يمكن أن تتحقق من خلال صيغ أخرى مثل الاضافة إلى اسم (كتاب على) أو اسم الموصول (الكتاب الذى يوجد على المائدة) وأيضا من خلال الصفة (الكتاب الأسود) وللأسباب المنهجية التى تحدثنا عنها فى الفصل السابق ، فإننا سنقتصر هنا فى تحليلنا على الصفة ، وسوف يكون من السهل بعد ذلك تعميم نتائجها على ا لصيغ الأخرى .

كلمة الصفة ليس لها اليوم إلا قيمة نحوية ، أما فى الماضى فقد كان لها معنى مزدوج نحوى وبلاغى * فالنعت بالمعنى البلاغى كان يميز

---

* سوف نترجم هنا مصطلح Epithéte بالنعت ومصطلح Adjectif بالصفة ولقد واجهنا فى البدء مشكلة التحديد فى ترجمة المصطلحين ، وكان ذلك نابعا من الفرق فى استخدام المصطلحين بين العربية والفرنسية ، فالمصطلحان يستخدمان فى علم النحو العربى وفى كتبه السائرة استخداما مترادفا ، فالنحاة دائما يذكرون فى أبواب التوابع «باب النعت» الذي تحدد شروطه الصرفية وعلامته الاعرابية تبعا للمنعوت السابق عليه ، وهم أحيانايتحدثون عن الصفة والموصوف ، دون أدنى فارق بينهما وبين النعت والمنعوت ، لكن الفرنسية تستخدم المصطلحين فى المجال البلاغى = = إلى جانب المجال النحوى ، وذلك يحدد بالضرورة فروقا دقيقة بينهما على نحو ما يوضحه المؤلف فى هذا البحث ، فمصطلح Epithete أقرب بصفة عامة إلى الصفة الجمالية ، على حين أن مصطلح Adjectif أقرب الى الصفة التحديدية ، وكان لابد من أن يختار لكل واحد مهما واحد من المصطلحين (المترادفين) فى العربية ، على أنه عند التأمل فى كتب النحاة القدماء لا يبدو المصطلحان على درجة واحدة من التساوى فى المعنى ومن ثم فهما ليسا مترادفين . فابن يعيش يقول فى شرح المفصل «الصفة والنعت واحد ، وقد ذهب بعضهم إلى أن النعت يكون بالحلية نحو طويل وقصير والصفة تكون بالأفعال نحو ضارب وخارج ، فعلى هذا يقال للبارىء سبحانه ، موصوف ولا يقال له منعوت وعلى الأول هو موصوف ومنعوت ، والصفة لفظ يتبع الموصوف فى اعرابه تحلية وتخصيصا له بذكر معنى فى الموصوف أو فى شىء من سببه ، وذلك المعنى عرض الذات» . شرح المفصل لابن يعيش ، الجزء الثالث ص ٤٧ .

أما صاحب حاشية الصبان فيقول : «النعت ويقال له الوصف والصفة ، وقيل النعت خاص بما يتغير كقائم وضارب ، والوصف والصفة لا يختصان به بل يشملان نحو عالم وفاضل ، وعلى الثانى يقال صفات الله وأوصافه ولا يقال نعوته ، والذى فى القاموس أن النعت والوصف مصدران بمعنى واحد وأن الصفة تطلق مصدرا بمعنى الوصف واسما لما قام بالذات» حاشية الصبان الصبان على الأشمونى الجزء الثالث ص ٥٦ .

والذى يتضح من هذين النصين أن الصفة فى كليهما أعم من النعت ، وأن النعت أخص منها وداخل فى مفهومها ، وذلك فى الحقيقة هو شأن العلاقة – على وجه التقريب – بين الصفة الجمالية والصفة المحددة ، ومن ثم أردنا ونحن فى مجال استخدام هذين المصطلحين استخداما بلاغيا نقديا ، أن نشير إلى الفروق الدقيقة بينهما عند علمائنا الأقدمين فى محاولة لبعث الروح الجمالية فى المصطلح من جديد وليكونا محددين فى مناقشاتنا النقدية عندمانحاول تطبيق منهج «بناء الشعر» على شعرنا العربى والنعت والصفة يلعبان فيه دورا رئيسيا كما نرى .

(المترجم)

«صورة» أعطاها «فونتانى» التعريف التالى فى مقابلة الصفة العادية التى سماها «الصفة» : فى أى شىء تفترق الصفة عن النعت الخالص ، هذا الفرق يظهر إلى حد ما من خلال التعريف ذاته ، فالصفة والنعت تلحقان كلاهما على التساوى بموصوف أو منعوت ، ومهمة كل منهما أيضا هى اضافة فكرية ثانوية إلى الفكرة الرئيسية لكن الصفة ضرورية لا غنى عنها حتى لتحديد وتكميل المعنى ، ولا يمكن أن نقول بأن علاقتهما «طائرة» أما النعت فعلى العكس من ذلك لا يأتى غالبا إلا أداة لتقوية الحجة أو لتنشيط المقال ، وقد نجد علاقتها بالمعنى غالبا «طائرة» أو أطنابا .

ولتنزع فى عبارة ما الصفة ، فإنها ستصير ناقصة أو تقدم معنى آخر ، ولننزع فى عبارة ما النعت ، فإن معنى العبارة سوف يظل كاملا ولكنه قد يجزأ أو يضعف هكذا عرف فونتانيى الصفة والنعت متابعا «روبو» وسوف نطبق هذا التعريف معهما على هذين المثالين «أن الروح الحزينة تضفى حزنا من لون ما على أكثر الموضوعات بهجة» ، «الموت الشاحب يركل بقدميه أبواب الفقراء والملوك على التساوى» ولنلغ من الجملة الأول يصفة «الحزينة» ولن يكون للجملة معنى ولنلغ من الثانية صفة الشاحب فسوف يبقى المعنى كما هو ، لكن سينزع اللون عن الصورة فكلمة الحزينة ليست اذن إلا صفة خالصة فى الجملة الأولى ، وكلمة شاحب نعت فى الجملة الثانية [1] ، لكن فونتانى لم يوضح لنا مع ذلك لماذا يكون الوصف أحيانا «طائرا» أو اطنابا ، وأحياناً ضرورياً ولازما ، لماذا يمكننا أن نلغى بدون عقبات «شاحب» فى «الموت الشاحب» ولا نستطيع أن نلغى «حزينة» فى «الروح الحزينة» .

---

(١) Des Figures du discours. p. 80.

فلنحاول أن نجيب على هذا السؤال وسوف نرى حينئذ البناء الحقيقى للصورة يظهر .

إذا كنا من خلال الغاء الصفة قد حولنا عبارة «الروح الحزينة تضفى حزنا على أكثر الموضوعات بهجة» إلى «الروح تضفى حزنا على أكثر الموضوعات بهجة» مما يقودنا إلى صيغة لم يعد لها معنى «على حد تعبير فونتانى» ، فنحن قد غيرنا فقط قيمة حقيقة الجملة ، فالقيمة الأولى كانت حقيقية أما الثانية فهى زائفة لماذا ؟ لأننا حين ألغينا الصفة قد حولنا درجة امتداد المسند إليه وتبعا لذلك حولنا حقل تطبيق المسند وانتقلنا من الجزء إلى الكل ، على حين ان المسند حقيقة بالنسبة للبعض ، و«زائف» بالنسبة للكل . فصحيح أن الروح الحزينة تضفى حزنا على أكثر الأشياء بهجة ، لكن هذا ليس صحيحا بالنسبة لـ «كل روح» ومن هنا تؤكد الصفة قيمتها التحديدية الخالصة .

أن وظيفتها أن تجيب على السؤال «أى» وهى وظيفة تؤديها من خلال تحديد نوع داخل الجنس .

ولكى يلعب الوصف هذا الدور ، فإنه لابد أن يكون صالحا للتطبيق على جزء من مساحة امتداد الاسم ، وهو ما يمكن أن نوضحه من خلال لغة رمزية بالطريقة التالية :

فلنعتبر كل الكلمات على أنها جداول ، والعلاقة بين الصفة والاسم هى عمليات ضرب منطقية . فإذا كان «أ» هو الاسم و«ب» هو الصفة ، فلكى تكون العملية التحديدية صحيحة فينبغى أن يكون معنا أ × ب = س أو س < أ .

وهكذا فإن جدول الإنسان مضروبا فى جدول الأبيض يعطى

لنا جدولا أصغر وهو الإنسان الأبيض ... (لكن إذا كانت الصفة على كل امتدادات الاسم ، فإن ذلك سيعطينا) :

أ × ب = أ

وهكذا فإن جدول الإنسان مضروبا فى جدول الفانى ، يعطى جدول الإنسان الفانى وهو معادل لجدول الإنسان ، وهكذا عملية الضرب يصبح لا معنى لها وتصير الصفة اطنابا .

الحالة الأولى : اذن هى حالة «الروح الحزينة» التى تكون جدولا أصغر يندرج تحت «الروح» والثانية على العكس هى «الموت الشاحب» وهى من حيث الامتداد مساوية «اللموت» والوصف ينطبق على الموت بعامة . وهنا نشير إلى أنه يوجد بين الصفة والخبر فى وقت واحد فارق نحوى ، ومنطقى ، فعن الناحية النحوية تختلف الصفة عن الخبر من حيث كونها تتصل مباشرة بالاسم ، على حين يرتبط الخبر به بواسطة * . ومن الناحية المنطقية ، فإن الفرق يأتى من القاعدة التى تكلمنا عنها آنفا ، وهى ان الخبر يمكن أن ينطبق على كل أجزاء الاسم ، لكن الصفة لا يمكن أن تنطبق إلا على جزء منه فقط .

وهكذا نجد بناء موازيا لبناء الصورة السابقة (فى الفصل السابق من هذه الدراسة) وسوف نستخدم هنا مصطلح «عدم ملائم» للمسند الذى

---

* يشير المؤلف هنا بالطبع إلى الفروق النحوية فى اللغة الفرنسية بين الاسم والصفة وهى خصائص تختلف من لغة إلى لغة ، وتلجأ كل لغة الى وسائلها الخاصة لاظهار هذه الفروق ، وفيما يتصل بالعربية ، فإن الفرق بين الصفة والخبر تكمن فى مكانة كل منهما فى الجملة حيث يأخذ الخبر دورا رئيسيا فيها فهو أحد ركنى الاسناد على حين تأخذ الصفة دور التابع المكمل ، وكذلك فى المطابقة تنكيرا وتعريفا مع العنصر النحوى المرتبط منهما (المبتدأ أو الصفة) حيث يكون الخبر عادة من هذه الزاوية غير مطابق على حين تكون الصفة غالبا مطابقة . (المترجم)

يكون غير قـادر من الناحية المعجمية على ملء وظيفته الاسنادية ، وفى الحالة التى معنا ، فإن الصفة التى سنسميها صفة «اطناب» يتضح انها هى بدورها عاجزة عن ملء وظيفتها التحديدية ، وفى الحالتين ، فإننا نجد أنفسنا أمام كلمات تجعلها معانيها غير كفء لأداء وظيفتها التى تحددها لها القواعد .

ويمكن ، إذا وضعنا فى الاعتبار الصفة وحدها ، أن نعتبر عدم الملاءمة والاطناب نمطين لصورة واحدة ، فإذا كانت الصورة فى الواقع عادية حين تكون :

أ × ب = س

فإن هناك حالتين غير عاديتين هما :

١ - أ × ب = صفر وهى حالة عدم الملاءمة .

٢ - أ × ب = أ وهى حالة الاطناب .

ولكى تؤدى صفة وظيفتها فإنها يجب :

١ - أن تنطبق على جزء من الاسم .

٢ - ألا تنطبق إلا على جزء فقط ، وهى تعد غير عادية إذا لم تكن تنطبق على أى جزء أو كانت تنطبق على الكل ، فهى لا تنطبق على أى جزء فى مثل «رائحة العطر السوداء» وتنطبق على الكل فى مثل «الزمرد الأخضر» .

وسوف نبين الآن من خلال التحليل الاحصائى أن صفة «الاطناب» هى خاصة من خواص اللغة الشعرية ، ولكن قبل أن نبين علينا أن نبعد اعتراضا محتملا إذا كانت «رائحة العطر السوداء» تعبيرا تقفز عدم ملاءمته فى العين ، فإن الأمر يبدو مختلفا فى «الزمرد الأخضر» فالمجاوزة هنا تبدو لنا أضعف بكثير ، ومن هنا فإن من غير المفيد أن

نحدد ان الزمرد أخضر مادمنا نعرف هذا سلفا ، ولكننا إذ نفعل هذا فإننا فقط نتمرد على مبدأ اقتصادى فى التعبير يقضي بتلافى إيراد الكلمات التى لا فائدة منها ، لكن مبدأ كهذا ، مبينا على قاعدة المجهود الأقل ، يبدو بالتأكيد أقل خطرا من مبدأ التناقض الذى تنتهكه عدم الملاءمة ، فالاطناب وعدم الملاءمة لا يبدوان فى نهاية الأمر ، وكأنهما يحتلان نفس المرتبة الوظيفية * .

والواقع أن القضية هنا تتعلق بنظام واحد للمجاوزة ، ولنأخذ هذا التعبير لكونت دى ليل :

الأفيـــال الخشـنة تذهب لأرض الميـلاد

فالمجاوزة هنا لا تأتى فقط من أن الصفة لم تفدنا شيئا على الاطلاق ، فنحن نعلم بالتأكيد أن كل فيل له جلد خشن ، لكن لو أن الصفة كانت خبرا ، لو ان التعبير كان «الأفيال خشنة» لما كانت لدينا أية مجاوزة ، كان التعبير سيصير ساذجا ، لكن السذاجة ليست خطأ من ناحية النظام اللغوى أن نظرية «الافادة بالمعلومات» عندما أخذت كلمة «الأطناب» إلى البلاغة ، اعطتها معنى السذاجة [1] ، فهو لا يحمل

---

(١) أ - يقصد هنا الاطناب الخارجى المتعلق بالمخاطب .

* يمكن تتبع الصور الثلاث التى أشار المؤلف لها فى الشعر العربى ويمكن كذلك أن تقوم دراسة ترصد تطور الظاهرة على أساس احصائى وسوف نحاول أن نقدم بعض النماذج التى قد تساعد على توضيح الصورة .

أشار المؤلف الى الصفة التى لا يمكن حذفها بمعادلته الأولى أ × ب = س ، (الروح الحزينة) فالصفة هنا تقدم جزئية أساسية يتغير المعنى أو يفسد عندما تحذف وهذا اللون شائع فى الشعر العربى ، يقول امرؤ القيس فى وصف فرسه :

يطير الغلام الخف عن صهواته ويلوى بأثواب العنيف المثقل

وحذف الصفة فى أى من الموضعين يغير المعنى أو يبتره ، ويقول أبو العلاء المعرى :

أرانى فى الثلاثة من سجونى فلا تسـأل عن الخبر النبيث

من المعلومات إلا المسند الجديد غير المتوقع ، لكن مرة أخرى ، ليست هناك أى قاعدة لغوية خالصة تجبر اللغة على الافادة بمعلومات ، ان نظرية المعلومات توضع فى مستوى خارج اللغة ، وهو مستوى الاتصال كوسيلة اجتماعية ، والاتصال بهذه المثابة محمل بغاية ذاتية تتجاوز الخطة البنائية الخالصة للرسالة ، وهى الخطة التى نلتزم نحن بحدودها هنا .

لفقدى ناظرى ولزوم بيتى وكون النفس فى الجسم الخبيث

فالصفة فى البيت الثانى خاصة تنتمى إلى المعادلة الأولى ، لأن السجن يتحقق من تصوره كون النفس فى جسم خبيث لا فى مجرد جسم . ومع أن صفة البيت الأول أقل أهمية ولزوماً فى توضيح الموصوف ، وتكاد تقترب من دائرة المعادلة الثانية الاطنابية ، إلا أنها واقعة من حيث البناء اللغوى فى إطار المعادلة الأولى .

أما المعادلة الثانية وهى معادلة الأطناب (الموت الشاحب) والتى أشار لها المؤلف بمعادلة أ × ب = أ فيمكن أن يكون من نماذجها قول أحمد شوقى فى قصيدة توت عنخ أمون :

صور تريك تحركا برقائق الذهب الفتين

ويمر رائع صمتها بالحس كالنطق المبين

أكفان وشى فصلت والأصل فى الصور السكون

وكذلك أيضا قول على محمود طه :

دنا الليل فهيا الآ ن يا ربة أحلامى

دعانا ملك الحب إلى محرابه السامى

أما اللون الثالث وهو صفة عدم الملاءمة فهو واحد من مفاتيح الاستعارة الرئيسية ونماذجه كثيرة مثل قول المتنبى .

ملت مقام يوم ليس فيه طعان صادق ودم صبيب

أو قول ابراهيم ناجى :

رفرف القلب بجنبى كالذبيح وأنا أهتف يا قلب اتئد

فيجيب الدمع والماضى الجريح لم عدنا ؟ ليت أنا لم نعد

على أن الطريقة التى درس بها المؤلف القضية فى الشعر الفرنسى تصلح أساسا لدراسة مفيدة عن «دور الصفة فى بناء الشعر العربى» . (المترجم)

إذا كانت كلمة «خشنة» فى البيت الذى أوردناه مجاوزة ، فذلك لأنها مكلفة بوظيفة تحديدية تعجز عن أدائها ، وهى باعتبارها «صفة» كان عليها أن تحدد صنفا من أصناف نوع «الفيل» لكنها وظيفة لا تستطيع تأديتها ، فالصفة إذن لا تعمل هنا كصفة ، وتلك مجاوزة ذات طبيعة لغوية خالصة ، ويمكن من ناحية أخرى أن نصوغ القضية فى أسلوب منطقى فنقول ان «الأفيال الخشنة» تعبر فى وقت واحد عن الكل وعن الجزء ، فعلى المستوى النحوى تشير الأفيال الخشنة ضرورة إلى صنف من أصناف الفيل ، لكنها على المستوى المعجمى» تشير إلى كل أصناف الفيل ، فالجزء إذن هنا مساو للكل ، وتلك كما ترى مجاوزة ذات طبيعة منطقية .

وبالنسبة كذلك لتعبيرات مثل «الزمرد الأخضر» أو «العقيق الأزرق» (مالارميه) فإنها صور ابتكارية ، ونفائس خالصة تنسب إلى الشاعر والقول بأنها ابتكارية واطنابية أو زائدة في وقت واحد يبدو متناقضا لكنه لن يكون كذلك إلا إذا تحولت الصفة إلى خبر . فالتعبير بأن «الزمرد أخضر» ليس بالتأكيد شاهدا على انعدام الابتكار ، وإنما يكمن الابتكار بالتحديد في جعل الصفة تؤدى وظيفة ليست معدة لأدائها . ومن هنا فإن الصورة تحولت إلى صورة شعرية وهو ما سندلل عليه من خلال الاحصاء . لكن الحدس لدى كل منا سيدله على أن نفس الصفة سوف تفقد سلطانها حين تستخدم استخداما عادياً فنقول «القماش أخضر» وتنتمى بذلك إلى «النثر» لأن الصفة هنا تؤدى دورها التحديدى للاسم بفاعلية حيث أن كل قماش ليس أخضر ، ولو انه كان يوجد للزمرد لونان ، كما هو الشأن بالنسبة للماس لما كان «الزمرد الأخضر» أكثر شاعرية من «الماس الأزرق».

كل هذا على افتراض أن الوظيفة الطبيعية للصفة هى «التحديد» وحول هذه النقطة يتردد النحويون كثيرا ، فبعضهم مثل «دامورت» و«بيشون» يرى وجود نمطين من الصفات ، صفات «مقيدة» أى

مـحـددة ، وصـفـات «مـصـورة» أي تلك التي ترسم لكنهـمـا لـم يحـددا الخصائص البلاغية لهذا النمط الثاني من الصفة مما يمكن أن يدفعنا إلى الاعتـقـاد بأنه نمط ينتمي إلى اللغة السائدة ، ومن هنا نرى من أين يأتي التردد ، فاللغويون يعتبرون اللغة الأدبية لغة سائدة وهي لغة لا تندر فيها الصـفة غير المحددة ، وهم إذ يفعلون ذلك لا يلحظون أن الصفات غير المحددة تشكل مـجـاوزة بالقـيـاس إلى المعدل ، لكن على العكس لو أنهم أخذوا اللغة العلمية معدلا للقياس كما هو مفروض ، لظهرت لهم المجاوزة .

وسوف نرى في جداولنا الاحصائية أن الصفة غير المحددة في اللغة العلمية لا تتجاوز نسبتها (٢,٦٦٪) وحتى في الحالات التي تظهر فيها ، يمكن أن تكون حالات يتوقف فيها المؤلف عن الحديث بلغة رجل كما يدل على ذلك محتوى النص ، وهكذا فإنه في العبارة التالية لكلود برنار : «لكي أنقل رأيا من أكثر الآراء التي يعتمد عليها في مثل هذه المادة ، فسوف أنقل مـا كـتـبـه في هذا الموضـوع زميلي وصـديقي العـلامـة ج . برتو» . «فالعلامة» صفة زائدة غير محددة . لكن كلود برنار وهو يتحدث عن صديق وزميل لم يعد يستعمل اللغة العلمية ، وهو هنا قد استعار «منحى أدبيا» ، وفـيـمـا عـدا هذا تأتي كل الصـفـات مـحـددة ، كـمـا يظهـر هذا النص من «مـقـدمـة في الطب التـجـريبي» : «ان العلم لا يتدعم إلا من خـلال المقـارنة الحقيقية ، فمعرفة الحالات المرضية ، أو غير العادية لا يتأتى دون معرفة الحالات العادية» .

ولنسجل هنا زيادة على ذلك أن الحالات الأخرى التي ورد فيها في اللغة العلمية في المادة الملاحظة صفات زائدة ، تنتمي جميعا إلى درجة منخفضة من الصورة وسوف نوضح قريبا ما نعنيه بهذا .

يحق لنا إذن أن نستنتج ان الصفة تحديدية في الأحوال العادية ،

وان كل صفة ليست كذلك ، تشكل مجاوزة أو صورة ، وكما سنرى فإن هذه المجاوزة تظهر مع النثر الأدبى وتتطور مع الشعر .

وقد أظهرت تحاليل النصوص أن هناك نمطين من الصفة الزائدة تبعا لكون الاسم اسما مشتركا أو اسم ذات

١ – الاسم المشترك وقد أعطينا له أمثلة من قبل :

الأفيال الخشنة ترحل فى بطء وغلظة

تذهب لأرض الميلاد عبر الصحراوات

(لكونت دى ليسل)

زمردة خضراء توجت رأسها

(فينى).

والفم المرتعش واللازوردى الأزرق النهم

(مالارميه)

فالاسم هنا يحدد نوعا ، والصفة تنطبق على كل مساحة امتداد ذلك النوع ، فليس هناك «فيل ليس خشنا» ولا زمردة ليست خضراء ولا لازمرد ليس أزرق .

٢ – اسم الذات :

تتهادى أوفليا البيضاء مثل زنبقة كبيرة

فاسم الذات يميز «فردا» لا يقبل بطبيعته التجزئة ، والتحديد غير مفيد ، لأن الاسم قد حدد من قبل ، والصفة تعد اطنابا لانه لا توجد أوفليا أخرى غير بيضاء .

ونفس الأمر ينطبق على أسماء الذوات التى تعين حقيقة لا يتعدد أفرادها مثل القمر والشمس ... إلخ وهكذا فإن الصفة تعد اطنابا فى :

القمر الأبيض يتلألأ فى الغابة (فرلين)

ومع ذلك فينبغى الاشارة إلى حالات تتجزأ فيها الحقيقة المفردة فى المكان تجزؤا زمنيا مثل «القمر الكامل» فى مقابلة «القمر الوليد» فالصفة هنا ليست اطنابا وهى ليست كذلك أيضا عندما نقول : «روما القديمة» فى مقابلة «روما الحديثة» . لكننا مع حالة اطناب فى قول «بودلير» :

والجــواهر الضــائعة فى تدمر القــديمة

فليس هناك «تدمر» إلا القديمة

وفى هذا القسم الخاص بأسماء الذوات ينبغى أيضا أن ندخل الأسماء المشتركة المزودة سلفا بعناصر تحديدية والتى أسماها «بايى» بحق «أسماء ذوات الكلام» .

وهكذا فإنه فى قول «هيجو» :

لــكى ترفــع رأســك الأشــقر

تأتى صفة الأشقر اطنابا ، مادام الطفل الاغريقى (الذى يتحدث عنه) لا يحمل رأسه إلا الشعر الأشقر ، ونفس الشىء فى بيت فرلين :

لا تمزقيــه بيــديك البيضــاوين

هذه الحالة من حالات اسم الذات مهمة ، لأنها تبين أوضح مما يبين الاسم المشترك ، المفهوم الرئيسى الذى ينبغى أن نربطه بكلمة «الاطناب» فنفس الصفة هنا لو استعملت خبرا لعادت لها هيئتها العادية مثل «أوفيليا بيضاء» و «رأسك أشقر» لما كانت هناك أى مفاجأة تعبيرية لنا ، ولما دخلت تحت مفهوم الزيادة أو الاطناب ، وهى لم تدخل فى اطار عدم العادى إلا لأن الشاعر أراد أن يجعل منها صفات ، أى أن يفرض عليها وظائف ليست معدة لشغلها .

ومادمنا قد عرفنا الأنماط الرئيسية للصفة الزائدة ، فإننا نستطيع أن نجرى عليها الاحصاء المقارن تبعا لمنهجنا العادى ، أى أن نحصى

عدد الصفات الزائدة فى عينة من مائة صفة تختار اختيارا عشوائيا ، عند كل شاعر من الشعراء موضوع الدراسة .

لقد أردنا أولا أن نقارن بين معدل ورود الصفات فى كل من اللغة العلمية والأدبية والعشرية ، ولتحقيق هذا فقد درسنا ثلاثة علماء وثلاثة روائيين وثلاثة شعراء من القرن التاسع عشر . وقد سجلنا النتائج فى الجدول التالى رقم (٦) والفرق فيها شديد الضوح والدلالة الاحصائية فهو يتحرك من معدل ٣,٦٦٪ عند العلميين الى ١٦,٦٦٪ عند الروائيين و ٣٥,٦٦٪ عند الشعراء .

جدول رقم (٦)

الصفات الزائدة (من بين ١٠٠ صفة)

النثر العلمى	برتلو	٣		
	باستير	٥	١١	٣,٦٪
	ك . برنار	٣		
النثر الأدبى	هيجو (البؤساء)	٢١		
	بلزاك (الزنبقة فى الوادى)	١٣	٥٠	١٦,٦٪
	موباسان (قوى كالموت)	١٦		
الشعر	هيجو	٤٥		
	بودلير	٢٩	١٠٧	٣٥,٦٪
	مالارميه	٣٣		

لقد أجرينا هذا الاحصاء على الصفة «الخام» بصرف النظر عن قضية الملاءمة وفى هذا الصدد فإننا عددنا الصفة غير الملائمة مثل الصفة العادية ، لكننا على العكس لو استبعدنا الصفات غير الملائمة ،

وأخذنا فى الحسبان فقط الصفات الملائمة ، فإن النتيجة سوف تصبح أكثر دلالة من النتيجة السابقة ، وفى الحقيقة فإن الأمر لن يتغير كثيرا بالنسبة للغة العلمية مادام العلم لا يعرف الصفات غير الملائمة . وسوف يتغير الأمر قليلا بالنسبة للنثر الأدبى الذى يتضمن قليلا من هذه الصفات ، لكن النسبة سوف ترتفع كثيرا مع الشعر ، حيث تغزر الصفات غير الملائمة ، والنتيجة المصححة على لاعتبار الأخير هى التالية :

جدول رقم (٧)

نثر علمى	٣,٦٪
نثر أدبى	١٨,٤٪
شعر	٥٨,٥٪

يحق لنا إذن أن نستنتج أن الزيادة أو الاطناب هى وسيلة تميز اللغة الشعرية ولنسمح لنا هنا بوقفة قصيرة تخص النثر الأدبى ، فنحن نرى انه يطبق هذه الوسيلة بدرجة ما من الشيوع وهنا يظهر انه من الناحية الأسلوبية لا يفترق عن الشعر إلا فى الكم ، فالنثر الأدبى ليس إلا شعرا معتدلا ، أو إذا شئنا فإن الشعر يمثل الشكل «المتطرف» فى الأدب ، أو النوية الحادة فى الأسلوب ، والأسلوب وحدة تضم عددا محدودا من الصور هى هى دائما فى النثر أو الشعر ، ومن حالة شعرية إلى حالة شعرية أخرى ، والفرق يكمن فقط فى الحميا التى تستخدم بها اللغة وسائل كامنة بالقوة فى بنائها .

ولننتقل الآن الى الخطوة الثانية من خطوات منهجنا الاستدلالى ، ونعنى بها مقارنة الشعر بنفسه فى عصور مختلفة من تاريخه ، ولنفعل هذا سوف نأخذ شعراءنا التسعة المعتادين فى مجموعاتهم الثلاثة . وهنا لن نحصى معدل الاطناب أو الزيادة إلا من خلال الصفات الملائمة ،

فغزارة الصفة غير الملائمة فى الواقع سوف تزيد من هوة النتيجة إذا لم تبعدها ، وقد رصدنا النتيجة فى الجدول التالى رقم (٨) ، والتطور يظهر فيه بوضوح ، ومع ذلك فهو أقل وضوحا من حالة عدم الملائمة ، وحتى الكلاسيكيون يبلغون معدلا عاليا فى استخدام «الصفات الزائدة» على عكس «الحياد» الذى أظهروه فى استخدامهم للصفات غير الملائمة . لكن لابد أن نضع فى الاعتبار أيضا درجات الصورة ، ففى الدرجات الدنيا من الصورة نجد أن درجة «الزيادة» من السهل جدا التقليل منها حتى لتبدو المجاوزة خافتة ، والغالبية العظمى من الصورة الكلاسيكية تنتمى إلى الدرجة الدنيا من «الزيادة» .

جدول رقم (٨)

(الصفات الزائدة)

المؤلف	العدد	المجموع	المتوسط
كورنى	٤٢		
راسين	٤٨	١٢١	٤٠,٣٪
موليير	٣١		
لامارتين	٥٥		
هيجو	٥٦	١٦٢	٥٤٪
فينى	٥١		
رامبو	٦٣		
فيرلين	٦٧	٢٠٠	٦٦٪
مالارميه	٧٠		

ويتضح أن الأرقام تبدو ذات دلالة خاصة عندما نضيف داخل عينة من مائة صفة ، الصفات غير الملائمة إلى الصفات الزائدة ، وهنا يكون معنا المعدل الاجمالي للموقف اللغوى غير العادى عند شاعر ما فيما يتعلق بالصفة ، والنتيجة (التى يسجلها الجدول رقم ٨) تظهر إذن فرقا ذا دلالة من مجموعة إلى الأخرى فبينما تظل الوحدات غير العادية أقلية عند الكلاسيكيين (٤٢٪) فإنها تصبح أغلبية واضحة عند الرومانتيكيين (٦٤,٦٪) لكى تمتص عند الرمزيين ما يكاد يقترب من المجموع (٨٢٪) وهذا معناه انه فى كل ١٠٠ صفة فى الشعر الرمزى يوجد ٨٢ صفة إما غير ملائمة أو زائدة و ١٨ فقط هى الصفات العادية . ومالارميه يأتى هنا كالعادة على رأس القائمة (٨٦٪) ويمكن حتى أن نتسائل إذا كان هناك مؤلف آخر قد تجاورز هذه النسبة ... هل يوجد مؤلف وصل إلى ١٠٠٪ من اللاعادية اللغوية ؟ إن هذا سؤال يمكن أن تجيب عليه بحوث قادمة ويمكن فى هذه الحالة أن نجد أنفسنا مع المعنى الحرفى لمصطلح «الشعر الخالص» .

جدول رقم (٩)

صفات غير عادية (غير ملائمة وزائدة) من بين ١٠٠ صفة

المؤلف	عدد	المجموع	المتوسط
كورنى	٤٣		
راسين	٥٠	١٢٦	٤٢٪
موليير	٣٣		
لامارتين	٦٥		
هيجو	٦٤	١٩٤	٦٤,٦٪
فينى	٦٥		
رامبو	٧٩		
فرلين	٨١	٢٤٦	٨٢٪
مالارميه	٨٦		

حساب المجهول س (الصفات غير العادية)

مجموعة	القيمة	القيمة المحددة	الحد	الفرق
كلاسيكين	٦,٤٥	٦,٦٤	٠١	غير ذى دلالة
رومانتيكين	٠,٠٢	٣,٣٢	١٠	غير ذى دلالة
رمزيين	١,١٩	٣,٣٢	١٠	غير ذى دلالة
كلاسيكيين – رومانيكيين	٧,٧٤	٤,٧٨	٠١	نو دلالة
رومانتيكين – رمزيين	٥,٤٠	٤,٧٨	٠١	نو دلالة

وأكثر ما يلاحظ فى هذه الأرقام وجود التجانس بينهما والفروق الداخلية بين المجموعتين الرومانتيكية والرمزية كما يتبين من جدول حساب (س) فروق يمكن ألا يعتد بها . لكن درجة التجانس عند الكلاسيكيين أقل ولكن الفرق هنا قادم من الفرق بين جنسى الملهاة والمأساة وبالنسبة للشعراء الذين يمكن أن يسموا بالشعراء الغنائيين والذين هم فى الواقع «الشعراء» بالمعنى الخالص للمصطلح ، يلفت النظر ملاحظة أن معدل «اللغة غير العادية» عندهم متطابق بالنسبة للشعراء الذين ينتمون إلى عصر واحد ، وليس هناك أفضل من ذلك للدلالة على الجوهر التعبيرى للشعر ، وانه قائم على مجاوزة تبقى من الناحية الكمية متشابهة فى جنس أدبى ما ، ومتطابقة فى داخل عصر واحد ، وذلك بالنسبة لوظائف بنيهما من الاختلاف ما بين الاسناد والتخصيص .

ان كل شاعر يقول ما يريد وهو فى هذا لا يشابه أحدا ، ولكن إذا كان مايقوله يظل شيئا خاصا به ، فإن طريقة القول لا تنتمى إليه وحده ، وسوف تظل من الناحية الكيفية طريقة متصلة بجنس ما ، من الناحية الكميةمنتمية إلى عصر ما ، وليس هناك ما يسمى باللغة الشعرية إذا كنا نريد باللغة مجموعة من الكلمات . ولكن هناك لغة شعرية إذا كنا نريد باللغة تناسق الكلمات أى العبارات ، فلدينا إذن عبارة شعرية لا من خلال محتواها ولكن من خلال بنائها .

ان التقارب البنائي بين «الزيادة» و«عدم الملاءمة» يظهر مرة أخرى من خلال محاولة التخفيض (لما بين المجاوزة والخط العادي) ولنكرر مرة أخرى أن اللغة الشعرية مزودة بمعنى ، وان «الزيادة» تقود إلى اللا معنى ، فهي تجعل الجزء مساويا للكل ، وإذا أخذنا التعبير «زمرد أخضر» أخذا حرفيا ، فإنه يخصص نوعا من أنواع جنس «الزمرد» ولكي يجد التعبير معنى ، لابد أن يكون تخفيض المجاوزة ممكنا ، وسوف نبين امكانيته ، لكن هنالك موانع بدرجة أو بأخرى تسمح لنا بأن ندخل في الصورة درجات مختلفة من الكثافة . وحين تكون الصفة زائدة فإنه يبدو للوهلة الأولى انه لكي نحقق تخفيض المجاوزة فإنه يكفي الغاؤها ، لكن تصرفا كهذا سوف يكون في ذاته اسرافا ، فالصفة الموجودة في النص جزء منه ولابد أن تبقى ، لكن يمكن تحويلها عن طريق «لف» الصيغة أى تحويل أحد عناصرها ومادامت المجاوزة ناتجة عن التعارض بين المعنى المعجمي والمعنى الوظيفي فإنه ينبغي أن نغير هذا أو ذاك ، اما معنى الكلمة أو وظيفتها .

والدرجة الأولى من درجات «التخفيض» تكمن في تغيير الوظيفة ، وهي في الواقع أسهل ألوان التخفيض ، ويكفي لاجرائها أن تحول الصفة إلى بدل أى أن نفصل عنها معنى الوصفية .

ان الفرق بين الصفة والبدل (أو الصفة المنفصلة *) كما يسميه

* إذا قلنا «زمردة ، خضراء» فإن التركيب في العربية سوف يحقق ما يتحدث عنه المؤلف ، حين يعرب النحاة مثلا «خضراء» على أنها خبر لمبتدأ محذوف . والنحاة العرب يتحدثون عن «القطع» في باب الصفة وهو قريب من هذا .

وعبد القاهر الجرجاني يشير في دلائل الإعجاز في باب الحذف ، إلى ما يسميه بالحذف على سبيل القطع والاستئناف ويبين أثره في البناء الشعري انطلاقا من الخاصية النحوية لاستخدام الصفة منعزلة عن موصوفها . (المترجم)

«جريفس» يعود إلى وجود أو عدم وجود وقفة قصيرة بين الاسم والصفة . فعندما نقول : «فلان المريض لا يستطيع أن يجيء» فإن هذا النص يمكن أن يأخذ أكثر من معنى فمثلا «فلان» المريض ، لا يستطيع أن يجيء ، فى هذه الصيغة لم تعد الصفة تحديدية أو تخصيصية ، ولكنها اسنادية وهي فى الواقع اسناد ثانوى يأخذ هنا معنى السببية ، فالصيغة الخبرية هنا معناها بالتحديد «لأن فلانا مريض ، فإنه لن يستطيع الحضور» .

لكننا هنا نرى أن ذلك التحول ليس ممكنا إلا إذا كانت الصفة قابلة لذلك من الناحية المعجمية وهكذا فإنه عندما يقول كورنى :

وحبيب مجامل أقنعنى

اننى أبصره جالسا فوق عروش قرطبة

فالتحويل هنا سهل ، ويمكن من الناحية الفعلية ملاحظة الوقف ، وقراءة :

وحبيب ، مجامل أقنعنى

والذى سمح معنى الصفة هنا بتحويله هو «لأنه مجامل فقد أقنعنى» ومعنى الصفة يسمح بهذا التحول وكذلك أيضا قول «موليير» :

«وهذه المعرفة اللامجدية التى سوف نذهب بعيدا جدا للبحث عنها» فالصفة هنا يمكن بسهولة أن تتحول إلى اظهار التناقض ، هذه المعرفة التى سوف نذهب بعيدا جدا للبحث عنها على الرغم من أنها غير مجدية . ومن مثل هذه الأمثلة تتكون الدرجة الأولى من درجات الصورة .

لكن هناك – على العكس من ذلك – حالات لا يقبل فيها المعنى المعجمى للصفة بالتحويل ، فهو لا يستطيع أن يغطى أى لون آخر من

لكن هناك – على العكس من ذلك – حالات لا يقبل فيها المعنى المعجمى للصفة بالتحويل ، فهو لا يستطيع أن يغطى أى لون آخر من العلاقات ، مثل حالة «الأفيال الخشنة ترحل لأرض الميلاد» فليس ممكنا تصور أنها ترحل لأرض الميلاد لأنها خشنة ، ونفس الأمر بالنسبة للزمرد الذى لم يتوج الرأس لمجرد كونه أخضر . ويبقى إذن تحويل معنى الصفة بطريقة تجعلها قابلة لمسايرة العملية اللغوية أى تجعلها قابلة لتكوين استعارة تضاف إلى التغيير الوظيفى ، وسوف تحتوى العملية اللغوية فى هذه الحالة على مجاز معجمى ومجاز نحوى ، وهنا يكون معنا بالطبع عملية أكثر صعوبة وهى تشكل الدرجة الثانية من درجات الصورة .

وهكذا فإننا إذا أعدنا وضع «الأفيال الخشنة» فى سياقها ، فإننا سنلحظ امكانية أن نفسر الخشونة كرمز للقوة والصلابة ، وهو ما يفسر عندئذ ، انه فى هذه الصحراء القاسية التى «يتحرك فيها شىء» تظل الأفيال وحدها هى المسافرة ، وكذلك في قول «هيجو» :

قد تسلقنا يوما حتى ذلك الكتاب الأسود

فالصفة لا يمكن أن تأخذ معنى سببيا أو تناقضيا ... إلخ إذا ظل معناها حرفيا لكن إذا أضفى عليها المعنى الاستعارى ، فإنها يمكن أن تكسو القيمة التناقضية . فالأطفال تسلقوا حتى ذلك الكتاب على الرغم من جانبه المرعب .

والغالبية العظمى للصفات الزائدة التى توجد فى النثر الأدبى وعند الشعراء الكلاسيكيين تنتمى إلى الدرجة الدنيا من الصورة ، ومن هنا يأتى – دون شك – أن الصورة الزائدة استطاعت الظهور على أنها «عادية» ، ولقد عُدّت بالطبع صفات كتلك ، على أنها لون من الاسناد الثانوى ، ولكن لم يتم التنبيه إلى أن الإسناد الثانوى ، ينبغى من ناحية أن ينفصل عن الاسم ومن ناحية أن يسوغ وجوده من خلال معناه ، وفى الحالة الأولى فإن الفرق خفيف ، ويمكن أن يمر دون ملاحظة ، لكنه يظهر بوضوح فى

الحالة الثانية ، وهى حالة تلاحظ بالتحديد عند الرومانتيكيين ويزداد وضوحها عند الرمزيين ، وفيها تسود الدرجة العليا من الصورة ، ولن نأخذ إلا مثالا واحدا :

الفم المرتعش واللازورد الأزرق النهم (مالارميه)

فاللازورد يعنى الأزرق ، ونحن هنا فى حالة «الحشو» الصافى ، وهو حشو يمكن أن يختفى لو أن «الأزرق» أخذت بفضل الاستعارة معنى آخر زائدا على المتعارف عليه .

وهكذا فإنه من ناحية الكثافة سواء فيما يتصل بالزيادة أو عدم الملاءمة يبدو تاريخ الشعر وكأنه مجاوزة لا تتوقف عن الاتساع والنمو .

المتحولات : الضمائر والظروف والأعلام

نمط الصورة الذى سوف نقترب منه الان لم يكن – على قدر علمنا – من بين الأنماط التى درستها البلاغة ، ولن تكون مهمتنا اذن توضيح طبيعته فقط ، بل ستكون أيضا تأكيد وجوده . انه صورة من نمط جديد ، لا تعتمد مثل النمطين السابقين (الزيادة وعدم الملاءمة) على تباعد الطرفين ولكنه يعتمد على دعم وجود أحدهما ، وبهذا المعنى يمكن أن نقترب به من الايجاز لكنه مع ذلك يختلف معه فى نقطه وهى ان الايجاز هو غياب عنصر مطلوب لذاته فى داخل الجملة .

لكن الصورة التى نتحدث عنها ، على العكس من ذلك ، تتمثل فى غياب عنصر يُصنَّف ، بالطبيعة خارج العبارة ، فى السياق أو الفحوى ، وهذا هو السبب الذى من أجله تختفى هذه الصورة بسهولة . ولنأخذ فى الاعتبار عبارة منعزلة مثل «لقد جاء بالأمس» وهى تبدو عبارة طبيعية تماما ، ومع ذلك فإن أداء وظيفتها على وجه الدقة يقتضى وجود عنصر خارجها . وهو عنصر يظهر دائما فى النثر ، ولكن الشعر يهمله غالبا من خلال نقص متعمد ، هو ما يشكل بالتحديد الصورة التى نتكلم عنها .

ان عملية «التوصيل» ترتكن على وجود «رسالة» وعرف لغوى ، وهما يعملان منفصلين ، لكن يمكن أن تنشأ بينهما وفى داخل «الرسالة» ذاتها علاقات معقدة ، حللها «جاكوبسون» على النحو التالى :

«الرسالة» (مـ) والعرف اللغوى المؤدى لها (س) يعتمد كلاهما على دعائم الاتصال اللغوى ، لكن كليهما يؤدى وظيفته بطريقة مزدوجة ، فكلاهما يمكن أن يعامل إما على انه موضوع يمكن أن يستخدم أو يمكن ان يحتكم اليه ، وهكذا فإن «رسالة» ما يمكن أن تقودنا إلى «العرف» أو إلى رسالة أخرى ، وأنه من ناحية أخرى ، يمكن للمعنى العام لوحدة من وحدات «العرف» أن يتضمن اشارة اما إلى «العرف» أو إلى «الرسالة» ونتيجة لذلك فإنه ينبغى التمييز بين أربعة أنماط مزدوجة :

١ - نمطان دائريان ، رسالة تقود إلى رسالة (مـ/ مـ) أو عرف يقود إلى عرف (س/ س) ٢٠ - نمطان متشابكان ، رسالة تقود إلى عرف (مـ/ س) أو عرف يقود إلى رسالة (س/ مـ) [١] .

من هذه الأنماط الأربعة ، سوف نهتم باثنين لأنهما يولدان صورا شعرية هامة ، وكلاهما يأتيان من «العرف» ويتجهان إما إلى «الرسالة» وإما إلى «العرف» ولنكن أكثر دقة ، فمادامت الرسالة هى دائما النبع ، فإن هاتين العلاقتين يمكن أن يأخذا الرمز (م. س . م) و (م. س . س) ولكن يمكن أن يختصر الرمز إلى (س . م) و(س . س) .

توجد فى اللغة طبقة خاصة من الوحدات سماها جسبرسن «المتحولات» والتى عرفها بأنها «طبقة من الكلمات يتغير معناها تبعا للسياق [١]

---

(1) Essais - Chap. IX. p. 176.

(1) O. Jespersen. Language. Londres. 1932.

والنموذج النمطى هنا هو «الضمائر الشخصية» . فمثلا «أنا» تعنى تبعا للعرف اللغوى الشخص الذى أرسل «الرسالة» لكننا نرى أن هذا التحديد يترك بعض الفجوات فعلى العكس من الاسم الذى يعين شخصا محددا ، فإن «أنا» يمكن أن تنطبق على كل شخص ولكى نرفع الغموض لابد أن نعرف من هو المرسل «للرسالة» ، وفى اللغة المتكلمة نحصل على هذه المعلومة من خلال الموقف ، فالمرسل هو الذى يصدر عنه الصوت .

لكن القصيدة تكتب ، واللغة المكتوبة تعد «خارج الموقف» ، ومن هنا فإن «الرسالة» ذاتها عليها أن تزودنا بالمعلومة الضرورية ، وفى النص المكتوب يحل حقيقة الضمير محل الاسم ، لكنه لا يستطيع أن يفعل ذلك إلا إذا كان الاسم نفسه موجودا فى السياق ، واللغة المكتوبة بهذا تقدم لونا من «الزيادة» بالقياس إلى اللغة المتكلمة ، فالخطاب يحمل توقيعا وكتاب الترجمة الذاتية يحمل اسم المؤلف وفى الرواية المكتوبة على لسان الشخص الأول تشير «أنا» إلى ذات دون شك خيالية ولكنها ليست أقل حضورا وتميزا داخل السياق .

فماذا يمكن أن يقال إذن عن القصيدة ؟ وما معنى «أنا» فى قول الشاعر :

أنا المعتم ، أنا الأرمل ، أنا اللا مواسى

أنا أمير «قلعة» راكتين ذات البرج الملغى

ان القصيدة ذاتها لا تمدنا باجابة على هذا السؤال ، والضمير يبقى دون مرجع سياقى ودون شك فإن القصيدة تحمل توقيعا ومؤلفها هو شخص محدد اسمه جيرار لبرونى المعروف بـ جيراردى نرفال ... وهذا فيما يبدو يحمل لنا المرجع المطلوب لكن كشف الهوية بهذه الطريقة يعد تبسيطا . فالقصيدة ليست اعترافات عاطفية ، ولا هى تسجيل للحالات النفسية لفرد ما ، وإلا كانت تهم فقط أصدقاءه أو المحللين النفسيين .

ولكى ندعم دليلا كهذا ، فإنه يكفى التوجه نحو «الشخص الثانى» نحو هذا النداء الشعرى الموجه إلى «المخاطب» لكن بطريقة تحمل أيضا بعض الفجوات .

يــا طفــلتى ، شقيــقتى
فلتحلمى باللحظات الناعمة

لمن تتوجه هذه الكلمات ؟ بالتأكيد إلى امرأة ، لكن هذا كل ما تقدمه القصيدة عن هويتها فالطفلة الأخت تظل امرأة بلا اسم وبلا وجه ، انها غير محددة ، كما ان الذى يخاطبها غير محدد . والمعنى المعقد والصعب المتصور الذى ينتج عن هذه الفجوات ، تضيئه اجابة يقترحها «ايتين سوريو» على السؤال : «من أنا» «أنا هى نحن» : فى وقت واحد شاعر رئيسى ومطلق ، وأيضا صورة شاعرية عن ذلك الشاعر يريد أن يقدمها للقارىء ، بل هى حتى القارىء نفسه باعتباره قَدْ دَخل فى القصيدة إلى مكان قد أعد له لكى يسهم فى مشاعر قدمت له» (١) .

فكما نرى لم تعد «أنا» مجرد مرسل لرسالة ، فالضمير هنا يعود إلى معنى جديد ليس مدونا فى قانون العرف اللغوى وهو مع ذلك منبعث منه ، وكون الرسالة ذاتها خالية من المرجع الذى يحولنا إليه قانون العرف ، فإن ذلك يمنح ذلك القانون قوة جديدة . فليس هناك فى القاموس كلمة تعنى «الشاعر الرئيسى والمطلق» والصورة نجحت فى خلق كلمة بهذا المعنى ، وهذه الصيغة توضح - فى التقعيد اللغوي - معنى صيغ من حدث الصورة ذاته باعتباره كقوانين اللغة العادية .

القصيدة مكتوبة ، لكنها تتظاهر بأنها متكلمة ، وهى من خلال ذلك تخرق قاعدة عامة لاستراتيجية «المقال» . فالمقال من شأنه أن يمد

(1) Corres Pondance. des Ants. p. 149.

القارىء أو السامع بمجموعات من المعلومات اللازمة له ، لكن المتكلم حرصا على الاقتصاد يلغى المعلومات التى يعلم ان محادثه يستطيع أن يستخلصها من الموقف ، والقصيدة تفعل نفس الشيء مع فارق واحد هو ان الموقف لا وجود له ، ومن هنا فإن كل الكلمات التى صنعت لكى تحدد ، تصبح عاجزة عن أن تملأ وظائفها ، فهى تعين دون أن تعين ، وتصبح بذلك كلمات اشارية . ان الكلمات بالنسبة للغة المتكلمة تؤدى وظائفها داخل الموقف باعتبارها «فهارس» على حد تعبير «بيرس» وهى تصاحب الايحاءات والاشارات التى تزود بالمراجع ، وفى داخل اللغة المكتوبة تقود الكلمات الى شيء تم حدوثه من قبل الرسالة ذاتها ، لكنها فى داخل القصيدة تفقد هذا وذاك .

ترى فوق تلك القنوات
تنام هذه السفن

فى غياب الموقف ، ينبغى أن تكون القنوات والسفن ، تؤمىء إلى شيء فى الرسالة لكن القصيدة لا تحتوى على أى شيء كهذا ، وليس هذا بالتأكيد بدافع الاقتصاد فى التعبير ، فالشعر حين يشاء يمارس «الاطناب».

هنا كل شيء ليس إلا نظاما وجمالا
رفاهية ، وهدوء ، ولذة

فالمعلومة هنا تتكرر أكثر من مرة ، ومن ثم فالفجوة هناك مقصودة ، لقد جاءت لكى تسم «بعدم التحديد» الذوات والأشياء التى تغمر الالم الشعرى ، وهذا الانطباع بالغموض النسبى (بالنجوم البعيدة المشبعة بأسرار لا نهائية) ينبعث أساسا من هذه الصورة التى ترتبط بدرجة اللغة الشعرية ذاتها .

ان الغموض الذى تعانى منه الأشياء ليس غموضا مبعثه الخاصة

الاحتمالية الناتجة من عدم معرفة الظروف ومن ثم يمكن ازالته بمعرفتها ، ولكنه غموض فى ذاته تقتضى طبيعته أن لا يعرف من أحد ، وأن لا يعرف إلى الأبد .

ان المعالجة الشعرية لظروف «الزمان» و«المكان» يمكن أن تكون أيضا موضوعا لنفس الملاحظة بل ان هذه القضية تستحق تحليلا طويلا ، لكننا سنكتفى هنا باعطاء بعض المؤشرات .

ان ظروف الزمان مثل (غدا) و«أمس» و«قديما» أو ظروف المكان مثل «هنا» و«هناك» تدخل أيضا فى الطبقة التى تسمى بالمتحولات Shifters وهى أيضا تخرق قانون العرف حول الرسالة . «غدا» مثلا معناه اليوم الذى يتلو يوم «بث الرسالة» و«أمس» اليوم الذى يسبقه .

لكن هنا فى غياب الموقف ينبغى أن يكون السياق هو الذى يمدنا بالمعلومات الضرورية ، وتلك قاعدة لا تلتزم بها القصيدة ، فمع أن هذه الكلمات صنعت لكى تشير إلى يوم محدد فإنها تشير إلى كل الأيام أولا تشير إلى أى يوم ، ومن خلال استعمال الشاعر لها تنقلب وظيفتها التحديدية فتصبح «عدم التحديد» .

ويمكن أن يقال نفس الشيء عن الأزمنة الفعلية ، فكلنا تعتمد على القياس على الحاضر كوسيلة توضيحية وفى اللغة المتكلمة يكون الحاضر مؤرخا من خلال الموقف وفى اللغة المكتوبة من خلال السياق . لكن القصيدة ليست مؤرخة ، وتحديد تاريخ فى بعض الأحيان فى آخر النص ، هو في الواقع تحديد لصناعة القصيدة والقصيدة تتسم هنا مرة أخرى بسمات اللغة المتكلمة ، فهى تفترض محورا لمرجع الزمن الذى يقدمه الاتصال ذاته ، لكن الاتصال المكتوب ، ليس مصنفا تصنيفا زمنيا باعتباره حدثا ، وينبغى له هو بدوره أن يشير إلى محور مرجعه الزمنى . والحكاية

الكلاسيكية تقول : «كان هذا في عام النِعَم» لكن هذا المرجع يفقد فى القصيدة فالحكاية تخرج فجأة من ماض غير محدد .

«لم تكن الحقول سوداء على الاطلاق ، ولم تكن السموات معتمة» والماضى يفقد هنا هذه النسبية الى تحدد معناه ، كما لو انه إذا استطعنا أن نقول كان ماضيا منذ الأزل ، والقوة المتناقضة للصورة تأتى من أنها تجابه النسبية ذاتها بقيمة مطلقة .

وفيما يتصل بالتحديد المكانى ، فان نفس الصورة تحمل نفس القيم التحويلية فعندما يقول الشاعر :

هناك اذهبوا ولتعيشوا معا

فهو يشير إلى «هناك» ولأنه ليس معنا «هنا» فى السياق لكى يقاس عليها ، فإن «هناك» تعنى كل مكان أولا تعنى أى مكان ، حيث تشاد خارج العالم فى مكان «آخر» هو بالطبع غير هذا المكان ، من خلال لون من العدم الذى لم يعد دائرة محيطة بالوجود .

انها قوة متفردة لصورة تصنع من مجرد الفجوة ، لكنها عطاء لتحول الوجود إلى جوهر والنسبى الى مطلق . وهكذا فإن كل كلمة (آخر) تفترض وجود (نفس) * التى هى آخر بالقياس لها . لكن فى القصيدة ، يكفى أن نغفل (نفس) لكى تصير الصفة المقابلة لونا من خصائص الطبيعة ، هكذا صنع (جارسيادى لافيجا) :

فلنبحث عن أنهار أخري

فلنبحث عن أجيال أخرى وسهول أخرى

عن وديان أخرى للزهر والظل

---

* كلمة (نفس) فى مثل (نفس الشىء) ، وكلمة (آخر) فى مثل (شىء آخر) .

فهنا تتكرر كلمة «أخرى» أربع مرات وتصبح هي الاسناد الوحيد الذى يكفى أن نصف به الأشياء لكى تصبح (أخرى غيرها هى نفسها) ، وهكذا يتحول اللامحدد إلى محدد .

النمط الثـانى من البناء المزدوج (س/ س) يولد نفس النوع من الصور ، وهذا البناء يتعلق أساسا بأسماء الأعلام التى - كما يقول جاكوبسون - لا يمكن لمعناه أن يتحدد إلا من خلال الرجوع إلى العرف اللغوى ، ففى العرف الانجليزى Jerry يعين اسم علم لشخص يسمى Jerry وبديهى اننا هنا أمام دائرة فالاسم يحدد أى واحد يحمل ذلك الاسم (1) .

ومن هنا فإن اسم العلم لا يمكن أن يكتمل معناه إلا إذا كان الذى يحمله (حاضرا) اما حضورا حقيقيا من خلال الموقف واما بمساعدة الوصف بالمعنى المنطقى للمصطلح المتضمن فى الرسالة ذاتها .

وهنا أيضا لا تقوم القصيدة بهذا الالتزام ، فالوصف ينعدم ، واسم العلم من خلال ذلك لا يعين أحدا :

قولى لى «أجات» قلبك أحيانا يطير
بعيدا عن المحيط الأسود عن المدينة المدنسة
نحو محيط آخر تتفجر فيه الروعة (بودلير)

فمن هى (أجات) ؟ القصيدة لا تقول عنها شيئا ، ومحاولات البحث لا تعطي إلا افتراضات ، ونحن إذا نفعل هذا فإنما نجيب على سؤال غير مطروح و(أجات) ليست اسما مستعارا وليست اسما متخيلا كأسماء الكوميديا الكلاسيكية ، هو اسم امرأة ولأنه لا ينطبق على امرأة بعينها ، فإنه يقودنا فى وقت واحد إلى الكل وإلى اللاشىء من بين الأسماء

---

(1) Essais. p. 177.

(أجات) ليست امرأة محددة معروفة من المؤلف يريد أن يلبسها علينا وليست هى أيضا (أى امرأة) ولكنها يمكن إذا أخذنا كلمات (ايتين سوريو) أن نقول انها امرأة (رئيسية ومطلقة) هذه الصيغة كغيرها من الصيغ المنتمية إلى نفس النمط والتى استعملناها هى ماضية ودائما ماضية وغائبة دائما بلا وجود ، وهى تشكل محاولة للتعبير لما (يفوق التعبير) ونحن لا نريد أن نربط بهذا المصطلح معنى الغموض الذى يرتبط به أحيانا ... (فما يفوق التعبير) يعنى فقط عندنا انه يستحيل التعبير عنه من خلال النثر وبدون الصورة ، والشعر وحده من خلال الصورة هو القادر على التعبير عنه .

ان المحتوى الشعرى ليس مما (يفوق التعبير) مادام الشعر نفسه قد عبر عنه ولكن الحقيقة انه يستعصى على النثر ، لأنه يتجاوز العالم التصورى الذى تحدد فيه اللغة المعنى .

ان الشعر ليس «لغة جميلة» ولكنه لغة كان لابد أن يخلقها الشاعر ليقول مالم يكن من الممكن أن يقوله بطريقة أخرى .

* * *

الباب الخامس

المستوى المعنوى : الربط

مع دراسة الربط ، سوف نقترب من دراسة صورة لم تحظ بكثير من الدراسة حتى الآن ، مع انها تشكل واحدة من أكثر الوسائل تميزا ، ليس فقط فى الشعر وإنما أيضا فى الرواية ، وحتى فى الرسم وفى الأفلام المعاصرة ، وإذا كان الاسناد والتخصيص وظيفتين لغويتين خالصتين فإن الربط تفيض به كل حقول الكلام . و«الربط» يدل فى أكثر معانيه اتساعا على أن «نضع معا» وهو ما يمكن أن يحدث فى خارج المقال أو فى داخله ، وعلى سبيل المثال فى توالى الصور داخل الفيلم أو على امتداد اللوحة أو حتى فى الحيز المكانى الحقيقى ، وليس اللقاء المتخيل الذى أجراه «لوتريامون» lautreamont بين مظلة وماكينة خياطة على خشبة تشريح إلا تحقيقا لصورة ترابطية على مستوى الأنطولوجيا (علم الكائن) .

ومع ذلك فلن نركز للربط إلا دراسة مختصرة ، فهو تربطه بالاسناد علاقة وثيقة ، ومن الممكن اذن أن نطبق على احدهما كل ما قلناه على الآخر ، ولكى نتلافى التكرار ، فلن ندرس من الربط إلا النقاط الخاصة به وحده .

ولنؤكد دائما على نقطة : فى الوقت الذى كانت الوظيفتان السابقتان تشدانا إلى داخل العبارة فإن دراسة الربط سوف تسمح لنا على العكس بأن نلقى نظرة على هذا التوالى المترابط للعبارات والذى نسميه «المقال» .

فى اللغة السائدة يتم الربط فى صورتين ، احدهما واضح ، ويجرى من خلال وسائل تركيبية قوية يمكن أن تكون حرف عطف (الواو ،

لكن ... إلخ) أو ظرف (مع أن ... إلخ) . والثـانـى تضـمنى ويتم من خـلال تجاور بسيط ، وعلى هذا النحو يمكن أن نقول «السماء زرقاء والشمس تتلألأ أو السماء زرقاء . الشمس تتلألأ .

ونحن نرى أن العبارة الثانية خالية من حرف العطف وهى مساوية – مع ذلك – فى المعنى للعبارة الأولى .

وفى الواقع فإن التجاور أكثر وسائل الربط شيوعا ، فوجود حرف الواو فى صدر كل جملة يثقل المقال بدرجة ملحوظة والكلام المكتوب يفضل اللجوء إلى مجرد التجاوز ، وإذا كان التجاوز إذن وسيلة شائعة ، فإنه لا يمكن أن يعد «صورة» ومع أن البلاغة القديمة سمت الغاء الرابط «فصلا» فإننا نعتبر أن التجاور هو الشكل الطبيعى للربط وهذا ما فعله ج . أنطوان ، عندماعرف المقال بأنه (ربط ضخم) (١) وهو تعريف يعلق عليه فيما بعد قائلا (حيث يوجد كلام ، مقال متتال ، يوجد بالضرورة تتبع ، تسلسل وبالاختصار «ربط للعبارات» ولنلاحظ من ناحية أخرى إنه فى معظم العبارات ، تشير الجملة التالية إلى كلمة فى الجملة الأولى ، اما مباشرة ، أو بواسطة الضمير ، وهذه ليست قاعدة ، ومع ذلك فإنها مفروضة ضمنيا من خلال ضرورات المعنى .

وككل الوظائف ، يخضع الربط لضرورات نحوية مقننة ، ويمكن أن يقال على الاجمال انه يتطلب التناسق على المستوى الصرفى والوظيفى للكلمات التى يتم الربط بينها ، وتلك الكلمات – على الأقل فى الفرنسية الحديثة – ينبغى أن تنتمى إلى تصنيف واحد ، ومن ناحية أخرى تؤدى نفس الوظيفة ، فلا يمكن أن نقول : انه يعانى من البرد والأسبوع الماضى فالمجروران لا يؤديان هنا نفس الوظيفة المعنوية .

---

(١) La Coordination. T. I. p. 10.

هل توجد من ناحية أخرى قواعد تحكم وظيفة الترابط ؟

لنأخذ الصيغتين التاليتين :

انها تمطر واثنان واثنان تساوى أربعة .

«بول» أشقر وأمين .

من الناحية النحوية الصرفية لا يمكن أن نأخذ أى شيء على المثالين ، فحرف العطف هنا وصل بين كلمتين متناسقتين من حيث القواعد النحوية ، جملتان في المثال الأول ، وصفتان في الثاني ، ومع ذلك فإن هاتين الصيغتين ، تماما كالأمثلة المشابهة التي أوردناها فيمايخص الاسناد ، تولد لدينا انطباعا محددا بالمخالفة ، لدينا هنا ، وهذا مما لاينبغي الشك فيه ، انطباع بمجاوزة القياس الى قاعدة غير مصوغة لكنها مع ذلك موجودة ، والدليل على ذلك أن هذا النمط من المجاوزة له «لقب» في الكلام العام ففي الحقيقة يسمى «القفز من ديك إلى حمار» * الانتقال من فكرة إلى فكرة ليس بينهما رابط . وهذا ما فعلته الصيغتان اللتان معنا ، فهما تجمعان أفكارا لا نرى بوضوح العلاقة المنطقية التي تجمعها ، وليس من شك في أنه من الصعب ان نحدد ما هي العلاقة المنطقية التي ينبغي أن توجد بين الأفكار المتتالية ، ومع ذلك فنحن لا نتردد تحت شعار التفكك أو عدم «التلاحم» أن نرفض مقالا تبدو لنا أجزاؤه المتتالية موسومة بهذه الصفات ، وهنا ، كما يحدث غالبا ، يتولد لدينا شعور بمجاوزة دون أن نعرف مفهوم القاعدة التي قيست المجاوزة إليها ، هذه القاعدة سوف نحاول هنا أن نبنيها على الأقل في صورة اجمالية .

* التركيب بالفرنسية هو Saute de Coq - a - L'ane وهو قريب مما يطلق عندنا في الكلام الشائع على هذا النمط من الكلام حين يقال عنه «سمك . لبن . تمر هندي» . (المترجم)

إذا كنا سنكتفى بصيغة عامة ، فإننا اذن يمكن أن نعطى قاعدة تقول ان كل ربط يستلزم وحدة إلى حد ما ، وحدة فى المعنى بين الأجزاء التى يربط بينها ونحن معنا هنا المبادل السينمانتيكى للقاعدة النحوية ، ففى مقابل التناسق الشكلى الذى يفرضه النحو ، يأتى تناسق معنوى يفرضه المنطق ، ولقد عبر نحوى بارز عن هذه القاعدة بهذا القدر من التعميم حين قال : «لا يوجد هنا ربط إلا بشرط أن تكون التعبيرات المتتالية فى هذه الجمل تشكل مجموعا ، كلا ، وحدة تفكير» (١) ...

وحقيقة أن وحدة التفكير هذه يمكن أن تكون وحدة زيادية لجزئيات مختلفة جرى لحها فى وقت متزامن ، لكن الإدراك الطبيعى لا يجمع فى العادة فى الموقف التفكيرى الواحد بين جزئيات متغايرة ، فنحن لا نفكر فى وقت واحد فى حالة الطقس ونظرية فيثاغورس .

لقد حاول «شارل بايى» مع ذلك أن يعطى لهذا المبدأ صيغة أكثر تحديدا فعنده «ان جملتين تعدان مترابطتين عندما يكون موضوع الثانية هو الأولى (٢)» وهذا ما يعود بنا إلى جعل الجملة الثانية «مسندا» نفسيا للأولى ، وقد قدم بايى هذا المثال :

«الثلوج تنزل ، لن نخرج»

وهى عنده معادلة لـ «الثلوج تنزل (وبمناسبة نزول الثلوج) أضيف : أننا : لن نخرج . ولقد نقدّم . أنطوان وجهة النظر هذه من الناحية النحوية ، ولكنه أضاف من الناحية النفسية لا يوجد إلا ربط اسنادى» .

وإذا سمح لنا هنا بأن نقدم رأينا ، فإنه يبدو لنا أن الاسناد لا يتم بين جزئية وأخرى ، ولكن بين جزئيتين وموضوع ضمنى ، وهكذا فإنه

---

(١) C. de Bore. syntaxe du Français modene Leiden. 1947. p. 90.

(٢) Languistique générale. p. 56.

فى جملة «السماء زرقاء والشمس تتلألآ» يبدو أن من الصعب جعل الجملة الثانية مسندا للأولى ، وأسهل من ذلك أن نجعل الاثنتين مسندا لموضوع ضمنى هو «حالة الطقس» ولنتذكر أن الموضوع النفسى هو سؤال مطروح يجيب عنه المسند ، وعن السؤال «ما حالة الطقس» تجيب هاتان الجملتان اجابة منطقية ، وعبارة «السيد جوردان» * «نيكول ... اعطنى شبشبى ... واعطنى طاقيتى الليلية» تربط بين عبارتين لا شك فى وحدتهما الموضوعية [١] .

وإذا نظرنا إلى «الربط» من وجهة النظر هذه ، فإنه لن يصبح إلا لونا من الاسناد ، والقواعد التى تنطبق على احدهما سوف تنطبق على الآخر ، والجزئيات المربوط بينها ينبغى تبعا لذلك ، أن تكون منتمية الى نفس المستوى فى المقال ، وينبغى وجود فكرة يمكنها أن تشكل الموضوع المشترك ، والعنوان يؤدى غالبا هذه الوظيفة فى المقال ، فهو فى الواقع يشكل الموضوع أو المحور العام التي تكون كل أفكار المقال مسندات إليه ، يكون هو الكل وتكون هى جزئياته ولنلاحظ على الفور ، أنه إذا كان كل مقال نثرى علمى أو أدبى يحتاج بالضرورة الى حمل عنوان ، فإن القصيدة وحدها هى التى تسمح لنفسها بعدم حمله مع اننا فى هذه الحالة نضطر إلى تمييزها من خلال كلماتها الأولى [٢] ، وما تفعله القصيدة ليس اهمالا وليس تدللا فإذا كانت القصيدة تلغى العنوان فلأنها لا تتضمن – كما سنرى – هذه الفكرة التركيبية التى يعبر عنها العنوان .

تلاحم الأفكار ، نجده بالتاكيد فى التفكير العلمى ، وليس هناك داع

---

* فى مسرحية «البرجوازى النبيل» لموليير .

(١) بما أن كل مقال يتركب من روابط متتالية فهو يوضع بالضرورة تحت النظام الاسنادى الخالص وموضوع المقال يكون متضمنا أو محددا فى عنوانه .

(٢) هذه واحدة من الحقائق التى لم يتعرض لها علم الشعر على الاطلاق فيما نعلم .

لايراد أمثلة ، فكل جملة تقود بالضرورة الى التالية ، وإذا لم يكن بينها وسائل ربط ولا تنسيق ، فلأن المؤلف بداهة يفترض أن قراءه لديهم القدرة على تحقيق ذلك . وليس الأمر كذلك فى الشعر وعلى الأقل فى الشعر الحديث ، لأنه فى هذه النقطة يوجد بين الكلاسيكيين والمحدثين فرق جذرى .

الشعر الكلاسيكي وعلى الأقل عند الشعراء الذين نتحدث عنهم هنا ، يظل فى جزئياته نمطا للمقال المتلاحم ، فأدوات الربط النحوية ، تربط دائما بين جزيئات بينها تناسق منطقى ، وكل أمثلة جمل الربط التى اخترناها كانت فى احكام هذه الجمل الأولى من «فيدر» لراسين :

لقد جرى القضاء وسوف أرحل ياعزيزى تيرامين

وأترك الاقامة فى أرض الحبيبة تريزين

«أرحل وأترك» الوحدة السيمانتيكية بين الفعلين اللذين جرى بينهما الربط لا يمكن أن تكون أكثر كمالا .

فى اللحظة التى تنفجر فيها اعترافات فيدر عن الحب العنيف الذى تغذيه عاطفة قوية يمكن أن تكون تبعا لذلك مبررا لتفكك التفكير ، هذه اللحظة يأتى الكلام المعبر عنها متلاحما بدرجة ملحوظة ، بل انه يمكن أن يمارس فيه بسهولة هذا التمرين الذى تقضى به مبادىء التربية القديمة ، والذى يستخلص (خطة المقال) من خلال عناصرها المتتالية :

١ - اللقاء مع «هيبوليت» .

٢ - مولد الهوى .

٣ - الصراع ضد الحب .

٤ - فشل هذا الصراع .

أربعة أقسام إذن تعبر عن أربع مراحل فى هذا الحب الذى أهد

«المقال» بعنوانه . ومع ذلك فهناك استثناء فى «فيدر» تجدر ملاحظته على نحو خاص لأنها تقدم نموذجا جرى تخفيضه من خلال «المقال» ذاته ، وينبغى أن نقتبس هنا قطعة «كاملة» عندما تعلن فيدر لتابعيها عزمها على الانتحار :

أنســـــون

ماذا ... لم تفقــدى هذه الرغبــة المرعبــة

أمـــا زلت كمـــا أرى ترفضين الحيـــاة

وتريدين أن تجعلى من موتك مركب النحس

فـــيدر

يا الهى ... لا أتمنى أن أجلـس فى ظــل غابة

مـتى أستطــيع مـن خـــلال غبـــار نبـيل

أن أتابع بالعين هذه العجلة التى تخترق الميدان

أنســـون

ماذا يا سيدتى ؟

فيدر

(فى غيبــــوبة) أيـــن أنـــا ؟ ومـــاذا قلــت ؟

وأين تركت أمانى وروحى تضل

فالفقرة الأولى تثير سؤالا : هل ستصر فيدر على فكرتها المنحوسة ؟ لكن فـيدر لم تجب على هذا السـؤال ، ولكنهـا رحلت في حلم داخلى ، والفـقـرة هنا لا تترابط مع سابقتـهـا وقد قطع الربط ، وانكسر تسلسل المقال ، فـهنا اذن لون من عدم التلاحم ، ومع ذلك فإن بقيـة النص يشير ضـمنيـا إلى مـا حـدث من «مـجـاوزة» ويقـوم هو ذاته بالتـقـليل منهـا ،

فتعجب «انون» «ماذا يا سيدتى ؟» يوضح مفاجأة طبيعية لروح تعودت على تلقى كلام متلاحم ، واجابة «فيدر» حيث اللامعقولية تبدو فى وقت واحد محتوى وغير مسلم به كما هو ، تعيد التسلسل الطبيعى للمقال من خلال ادماج «المجاوزة» فى المحتوى : فى غيبوبة . ماذا قلت ؟

وهكذا كما نرى فإن «المجاوزة» خفضت منذ أن ولدت ، لكنها احتفظت مع ذلك ببعض الفعالية ، فصورة العجلة التى تخترق الميدان كانت ستتكون أقل بريقا ، إذا لم تكن قد قدمت على أنها شهاب مر فى عالم مقال لم يكن ينتظره .

ونوع «الصورة» القائم على قطع التسلسل المنطقى للتفكير ، لم تعطه البلاغة – على قدر معرفتنا – اسما معينا ، فعند «فونتانيى» نجد تحت اسم التحويل صورة يعرفها بأنها «انتقال مفاجىء غير متوقع ، وتعريف «التحول» على هذا النحو يبدو أنه يجعله يدرج تحته المجاوزة التى نحن بصدد دراستهاهنا ، ومع ذلك فإن «فونتانيى» يقدم مثالا للتحول على أنه «الغاء عبارات مفاتيح المجاوزة مثل قال ... و«أجاب ...» ونحن نرى مع هذا المثال انتابعيدون عن الحقل ولا نستطيع أن نحتفظ بهذ التسمية للمجاوزة التى معنا .

وسوف نطلق نحن مصطلح «عدم الاتساق» على نمط المجاوزة التى تقوم على الربط بين أفكار ليس بينها فى الظاهر رباط منطقى .

بدءا من الرومانتيكية بدأ الشعر فى استخدام «عدم الاتساق» كوسيلة مطردة ، وقد عبر عن ذلك فاليرى حين قال : «لقد قرر الرومانتيكيون ابطال عبودية الذات ، وكان جوهر ذلك الغاء الخضوع «لتوالى الأفكار» (١) لكن التوالى فى الأفكار ليس عبودية فى ذاته فهو

(١) Lettre sur Mallarmé. Pléilde p. 646.

اذعان «للعقل العام» وبدءا من اللحظة التى لا تسلسل فيها الأفكار ، يحكم على الروح بأنها غير عقلانية ، ولقد حكى Lévy - Bruhl «ليفى برل» أن الذى وجهه الى دراسة التفكير البدائى هو قراءة كتاب صينى قديم لم تكن تسلسل فيه الأفكار ، ان العقل هو قبل كل شىء «اتساق» . ومن أجل هذا فإن الكلاسيكيين لم يجرؤا أبدا أن يستخدموا «عدم الاتساق» ، لكن الرومانتيكين كانت لهم جرأة قطع نظام المقال ، ولكنهم لم يفعلوا ذلك إلا بطريقة شديدة الاعتدال . لكن الرمزيين بدون شك مع فكرة «الالهامات» يتحملون مسئولية القفز النهائى فوق الحدود التى تفصل بين العقل واللا عقل ، ومن هذه الزاوية فإنهم أول من يمكن أن يتحدثوا عن «اللغة الحديثة للشعر» . لكن الرومانتيكيين كانوا هم الذين خطوا الخطوة الأولى ، ولنقرأ هذا المقطع من «بوعاز نائما» * .

بينمـــا كان نائمـا كانت روت المـآبيـة *
تنام تحت قدمى بوعاز ... الصدر كان عاريا
تحـــلم لا تـدرى بأى شـعـا ع مجهـول
حين أتى فى اليقظـة هذا الضـوء المتكابد
لـم يكن بوعـاز يعرف ان امرأة كانت هنـا
ولـم تكن روت تعرف مـاذا يريد اللـه منهـا

هنا فى اللحظة الحاسـمـة من القـصـة ، فروت تنام تحت قدمى بوعاز ، وسوف تكمل معجزة الالتقاء ، لكن ها هى القصة فجأة تنقطع :

عندما كان العطر الطازج ينبعث من طاقات الزنبق
كانت ريـح الليـــل تتهـادى فوق جبـال الجـليل

---

* قصيدة لفيكتور هيجو من ديوانه أسطورة القرون تتحدث عن شخصية «بوعاز» وهو إحدى شخصيات الكتاب المقدس وهو زوج روت وجد داود .

* Moab جنس يتحدث عنه الكتاب المقدس كان يعيش حول البحر الميت .

هنا يحق للعقل المنطقى أن يتساءل : كيف تتسلسل الأفكار هنا ؟ الزنبق تنبعث منه رائحة طيبة والليل هادئ ولكن أى علاقة مع ما سبق ؟ أى صلة منطقية تصل هذا الوصف بحكاية القصة ؟ ما الذى تأتى الأشياء لتفعله فى «الحدث» الذى يحياه الإنسان ؟ منطقيا وصف الأشياء لا يتكامل مع حكاية الحدث إلا إذا كان لهذه الأشياء تأثيرعلى مجراه . ونحن لا نرى على الإطلاق هنا أن رائحة الزنبق أو هدوء الليل يمكن أن يكون سببا أو عقبة أمامه فيما يجرى .

ربما استطعنا فى هذه المناسبة أن نحدد معيارا عمليا لعدم الاتساق ، فى كل الوحدات الوظيفية لا يمكن أن نلغى أو أن ننقل عنصرا دون اخلال بالوظيفة . وبنفس الطريقة نستطيع أن نقول أن أحد عناصر «الرسالة» يبدو «غير متسق» إذا كان يمكن الغاؤه أو نقله دون أن يقطع الوحدة أو الاستمرار الذهنى للرسالة ، ومن الواضح فى المثال الذى معنا ، أن البيتين الوصفيين يمكن أن يقطعا أو ينقلا دون أن يحدث أى فساد فى معنى القصة ، وإذا الغينا كل المقاطع الوصفية المتخللة للحكاية ، لواصلت القصة مجراها .

ونلاحظ أن نفس الوسيلة سوف تظهر فيما بعد داخل البيت الشعرى نفسه :

روت تفكر ، وبوعاز يحلم ، وكانت الأعشاب سوداء

فهناك ملاحظتان متجاورتان لا نرى بوضوح الوحدة المنطقية بينهما .

ان التداخل غير المنتظر للطبيعة فى سياق الحدث الانسانى واحد من أكثر الوسائل شيوعا لتحقيق «عدم الاتساق» انه يشكل كما نرى ، المقابل الربطى لعدم الملاءمة . وقد رأينا أن أكثر صور عدم الملاءمة ترددا يتم من خلال اسناد خواص مادية الى ذوات روحية أو العكس ، وفى الحالتين فإن الشعر يمزج الأناسى بالأشياء .

ان من السهل ايراد أمثلة كثيرة لهذا النوع من الاتساق . ولن نفعل هذا لئلا نقع فى التكرير ، لكننا نريد أن نسجل أن الرومانتيكيين إذا كانوا قد أكثروا منه ، فإنهم مع ذلك لم يبتدعوه ، والدليل على ذلك هذه القصيدة الشرقية الجميلة من القرن الثالث عشر ، والتى نقلها «برنزشفج» فى كتبه (نبرات الكلمات ونبرات الأفكار) والتى لا نستطيع أن نقاوم متعة اقتباس بعضها هنا :

اقنع بما اوتيته : ابتسامة رقيقة ، وكلمات ونظرة

لا يبغى ان تحن إليها كلها ، تمتع بشذاها الطيب

وانظر الى جمالها الرائع ولكن لا تحن إليها كلها

روح الإنسان ليس موضعا للمتعة ، والشفق هادئ والعالم صامت

اطفئ نار المتعة فى الدموع .

فمن خلال تتابع سريع للصور ، عبر الشاعر عن فلسفة للرفض : فلا يمكن احتواء الذات ولكن فقط مظهرها ، وعبارة «الشفق هادئ والعالم صامت» تأتى غريبة هنا، لماذا هذا الوصف الفجائى للطبيعة ، قطع غير معلل ، ودخول عالم الأشياء الى عالم الاناسى . ومع ذلك فإنه فى اللحظة التى دخلت فيها العبارة «الطفيلية» بلغت القصيدة أعلى درجات قوتها ، ولنلغ العبارة ، فإن المحتوى لن يفقد كثيرا من جوهره ، ولكن القصيدة ستفقد كثيرا من سلطانها .

لنسمح لأنفسنا هنا بأن نفتح قوسين (نعالج بينهما نقطة جانبية) ان هذه الوسيلة هى وسيلة كل العصور وأيضا كل الفنون ، فقد خلقها الشعر ، ولكن فى العصر الحديث أخذتها الرواية والسينما بطريقة شديدة الاطراد جعلتها تكاد تفقد تأثيرها ، فالصورة المخترعة تهددها الصورة الشائعة ، فكثيرة هى الأفلام ، التى نرى فيها – مثلا – الكاميرا تبتعد فجأة عن الحدث والأناسى ، لكى تتركز لحظة على شجرة أ منزل ، أو زاوية فى الأفق ، وهذا التكنيك المسمى «الأزمنة الميتة» ليس إلا اعادة تناول

لصور شعرية قديمة . نستطيع كذلك أن نخاطر فندفع المقارنة إلى مجال الموسيقى حيث كانت الموسيقى الكلاسيكية قائمة على وحدة النغم ، بينما تدخل الأصوات غير المتناسقة فى الموسيقى الحديثة ، وليست هذه هى الحالة الوحيدة التى يمكن الحديث فيها عن الأسلوب المقارن فى الفنون المختلفة والذى يمكن ارجاع جذوره بسهولة إلى الشعر ، ولنغلق الآن القوس حول هذه المشكلة التى يمكن أن تقود إلى المشكلة الواسعة التى سماها م . سوريو «تلاقى الفنون» والتى لا نستطيع معالجتها هنا .

عدم الاتساق ليس ناتجا دائما عن تداخل الذوات والأشياء ، وان كانت تلك أكثر الوسائل التى تتجسد فيها هذه الوسيلة ، ولكن هنا وسائل أخرى وهذا هو أحد الأمثلة :

كان لحنا أودعته كل الحان «روسينى و«موزار» و«ويبر»
لحنا شديد القدم ، جنائزيا حزينا
لكن له عندى أنا وحدى عذوبة سرية
فى كل مرة اسمعه يتجدد شباب روحى مائتى عام
هذا عهد لويس الثالث عشر وأنا أعتقد بأنى أبصر
سكينا خضراء تمتد وخنزيرا يصفر

فالبيت الأخير هو خاتمة المقطع السابق ، والجملة التى يتضمنها مقترنة بأداة ربط واضحة به وهو يتحدث عن الرؤيا التى اثارتها هذه الموسيقى المفضلة عنده على كل ما عداها . ولكن هذه الرؤيا لا تتفق مع ما كان ينتظر منها ، عندما نقرأ «كان هذا فى عهد لويس الثالث عشر» نستعد لاثارة شىء يرتبط ارتباطا خاصا بالعصر المشار إليه ، أو على الأقل بماض بعيد ، يستطيع من خلال انعكاسه على الروح أن يثير الحنين لكن مانراه هو «سكين خضراء تمتد وخنزير يصفر» وهذا شىء ليست له

علاقة خاصة بعهد لويس الثالث عشر ولكنه يحدث فى كل زمن ، وليس شيئا تاريخيا كما انه ليس حدثا شديد التألق ، كما تجعلنا مقدمة النص نتوقع ، وذلك لا يسوغ التضحية بكل ألوان الموسيقى التى يمكن أن تثير الذكريات .

ينبغى أيضا أن نفسح موضعا للربط المعنوى ، ونحن نعلم انه باستثناء «الواو» و «لا المكررة» اللتين تعبران عن الربط الخالص تحتفظ كل حروف الربط بقيم معنوية محددة . فحرف «لكن» مثلا يعبر عن التضاد ، ومن هنا فإن المجاوزة يمكن أن تنشأ لا من خلال مجرد التباين بين المعطوفين ، ولكن من خلال انهما لا يتباينان ، لقد كان «اندريه بريتون» يفضل من بين أبيات «رامبو» هذا البيت «ولكن النسيم مفيد للبدن» ، وقد اقتبسه فى أحد نصوصه :

كل طريق يحفه الغموض التائر
غموض الريف فى الزمن الغابر
قلاع تزار ، حدائق هامة
فى مثل ذلك المكان ، يمكننا أن نسمع
العواطف الميتة القديمة ، لفارس جوال
ولكن النسيم مفيد للبدن !

فافادة النسيم للبدن ليس عليها اعتراض ، على الأقل فى ظاهر علاقتها بما سبقها فالتعجب هنا غيرمنتظر ، سبقها فالتعجب هنا غير منتظر ، ولكنه من خلال وروده على هذا النحو يعطى مرة ثانية سلطانا لمعنى أن «النسيم مفيد للبدن» .

ان عدم الاتساق لا يلاحظ فقط فى الشعر فى علاقة الجمل بعضها ببعض ، ولكنه يلاحظ أيضا مع أن ذلك نادر - فى داخل الجملة ذاتها .

ونفس القانون يحكم الربط بين جمل أو بين كلمات ، فعبارة «بول» أشقر وطويل «متسقة» ، لكن عبارة «بول أشقر وغير خائن» تبدو غير متسقة ، لأنه فى العبارة ينصرف المسندان الى مسند إليه واحد هو «بول» بينما فى العبارة الثانية ينصرف أحدهما إلى شخصه الحسي والآخر الى شخصه المعنوى ، وإلى هذا النوع الأخير من عدم الاتساق ينتمى بيت هيجو فى بوعاز نائما :

مغطي بالبراءة الصادقة والكتان الأبيض

وهنا أو هناك ، يبدو عدم الاتساق شديد الوضوح لو أننا ترجمنا بيت الشعر إلى نثر ، فكل قارئ سيفاجأ حين يجد فى نص النثر العادى عبارة كتلك «كان بريئا ويلبس الكتان الأبيض» .

ونجد نفس المزج غير المتسق لخصائص جسدية وروحية عند «فرلين» :

هذه فواكه وأزهار وأوراق ، وأغصان

ثم هذا قلبى الذى لا ينبض إلا لك ،

ولنأخذ أخيرا هذا المثال الجميل لجارسيا لوركا :

قذارة من خداعات ورمال

حيث يربط العطف هنا بين الإنسانى واللاإنسانى

كل هذه الأمثلة تقترب من «عدم الاتساق» و«عدم الملاءمة» ، ففى الحالتين تنشأ المجاوزة من عدم انتماء الجزئيات إلى عالم واحد فى المقال ، ولكن ربما كانت هنالك حالات يقترب فيها «عدم الاتساق» من «الزيادة» ، وذلك مثل الامثلة التى يتم فيها الربط بين جزئيات يكون أحدهما متضمنا للآخر ، مثل تضمن الجنس للنوع والكل للجزء . فلا يمكن أن يقال «أوروبا وفرنسا» أو «الحيوان والكلب» لكن الشعراء مع ذلك لا يخافون من استخدام هذا اللون من الصيغ ، مثلا :

لـــــون المرجــــــان ولـــــون خـــديك
صبغا العربة الليلية ومحاورها الصامتة

(فيــنى)

تخفيض المجاوزة الربطية تثار من خلال المجاوزة نفسها ، فبين الجزئيات غير المتجانسة يجب اكتشاف التجانس وهذا ما يتم من خلال الاستعارة ، كالشأن تماما في قضية الاسناد فتغيير في المعنى يلحق أحد المعطوفين ويعيد التجانس إلى المعدل .

الرمزيون يرون في مثل «مغطى بالبراءة والكتان الأبيض» البياض الذي هو رمز البراءة ، ولنلاحظ في هذا الصدد أن الرمز دائما قريب من الاستعارة مادام هو أيضا مبنيا على المشابهة ، لكن النبع الرئيسي لكل شعر وصورة ، هي الاستعارة القائمة على تداخل الحواس Synesthesiqu أو التشابه الفعال ، وكل الامثلة التي درسناها ، ترتكز عليها ولنكتف باظهار ذلك في حالة واحدة في بيتين :

عطر حقيقي ينبعث من باقات الزنبق
وانفاس الليل تتموج فوق جبال الجليل

وعلى هذا النحو يتتابع الوصف الطويل (الذي يتلو البيتين في القصيدة) ليقدم انطباعا خاصا ، خصوصية نوعية ، من الصعب بالتأكيد أن تحددها المفردات الشائعة ولنقل لتقريب الافكار أن هذا الخيط من الرقة والفخامة والبساطة والعظمة يخلق جو «الكتاب المقدس» وهذا الجو يقدم للقصيدة وحدة كاملة ، وإذا حاولنا ترجمة «الانطباع» من خلال صورة فإن البعض قد يقول أن الكون كله يسكن ويتراجع في اللحظة التي سوف تكتمل فيها معجزة الحب ، فالحدث واطاره هما في ذاتهما غير متناسقين ، ولكنهما على هذا النحو يلتقيان من خلال تناسق

«انطيـاعى» فـروح السـلام المنبـعـثـة من «النص المقـدس» تغلف الذوات والأشياء وتمحو الفروق الموضوعية بينهما ، لكى تترك الروح التى تسكنهما تشف وحـدها . فـالوحـدة التى افـتـقـدت على المسـتـوى الفكرى تمت استعادتها على المستوى العاطفى ، وهنا تكمن الطاقة العميقة لكل شعر .

لكن هذه الوحدة العاطفية التى يجهلها النثر ويثيرها الشعر ، هذا المعنى المناخى الذى هو جوهر كل قصيدة ، لنحترس من أن نجعله القيمة الوحيدة فى المحتوى ، فـهى تظهـر مع عدم التناسق ومن خـلاله وبدون الصورة فإن نفس الكلمات لم تكن تحمل إلا معناها التوصيلى الموضوعى أو الفكرى ، لكن الوحدة العاطفية هى الوجه المقابل لعدم الاتساق الفكرى .

هل نستطيع الآن أن نميز بين درجات مختلفة فى هذه الصورة كما فعلنا مع الصور السابقة ؟ هل توجد درجة دنيا ودرجة عليا لعدم الاتساق ؟ يبدو أن الأمـور تسيـر هنا بنفس الطريقـة التى سـارت بهـا فى حـالة الاسناد ، ودرجات المجاوزة تتفاوت تبعا لدرجات عدم اتساق المتعاطفين ، ومع ذلك فـهناك وسـيلة أخـرى لملاحظة التـدرج فى هذه الصـورة وهى «الأصالة» فالتباين يمكن فى« الواقع أن يتم بين جزئيتين ليست لهما نفس درجـة الأهميـة فى المقـال ، احداهمـا يمكن أن تكون رئيـسيـة ، والأخـرى ثانوية ، وعدم الاتساق يقطع تسلسل المقال ، لكن الخيط يمكن أن يتصل فيما يلى الجزئية غير المتسقة ، ويبدأ تشابكه من جديد ويستمر . وفى هذه الحالة فإن عدم الاتساق لن يكون إلا خلية غريبة داخل جسم يحتفظ رغم كل شىء بوحدته .

وتكاد تكون تلك حـالة مـعظم القـصـائد الرومـانتـيكيـة ومـا بـعـد الرومـانتـيكيـة حتى «رامبو» و«لوتريامـون»فلقـد كـان الوصف مـثـلا يقطع الحكاية . لكن الحكاية تعود للاتصـال بعد الوصف ، وظلت القصيدة مقالا مـتـرابطا وتتـابع الأفكار ظل كـأنه نسيج شـفـاف يمر تحت خـيط عـدم الاتساق ، وفى سونية نرفال ، تأتى هذه الأبيات الوصفية :

ثم قصر من الطوب الأحمر زواياه من الأحجار
وزجـاج نوافـذه مصـبوغ باللـون المحـمر
ثم سيدة فى شرفتها العالية
شقراء سوداء العيون ، فى ثيابها القديمة

وهى عبارات تصف موضـوعات تتضـمن فى وقت واحد الجـمال والنكهة التاريخية .

لكن الأشياء مع «رامبو» تغيرت تماما ، وفى قصائده النثرية على نحـو خاص يتلاشى الحاجز بين الموضوعات الرئيسية والموضوعات الثانوية ، وعدم الاتساق يظهر من عبارة إلى عبارة وخيط المقال لا يعود ابدا إلى الاتصال ، وهذه واحدة من قصائد رامبو النثرية عنوانها «أغنية ليلية عامية» .

ريح فتحت ثغرات اوبرالية فى الحواجز - تضطرب جذور الأسطح الحمراء - تتبعثر حدود البيوت - تنخسف مفترقات الطرق .

على طول امتداد أشجار الكروم استند على أقدام مزارب - نزلت فى عربة الجياد تلك التى يشير إلى عصرها التقريبى زجاجها المحدب واللافتات المنتفخة ... عربة موتى فى نومى - وحدة ، منزل راع من بلاهتى العربة تنحرف على خضرة الطريق الكبير الممحو ، ومن ثغره فى أعلى زجاج النافذة اليمنى كانت تدور الصور القمرية الشاحبة ، الأوراق ، الشهود - خضرة وزرقة شديدة القتامة تغزوان الصورة - دواب يفك وثاقها وتنطلق إلى بقعة من الحصباء فى السهول المجاورة - هنا سوف نصفر للعاصفة وللسد ومين وسالوميات والحيوانات الضارية والجيوش . ونرسل منهكين عبر المياه الهادرة والأسماك المنتشرة ، تتدحرج فوق عواء الكلاب - ريح تبعثر حدود البيوت .

فى مثل هذا النص لم يعد من الممكن تمييز الأفكار الرئيسية من الأفكار الطفيلية واعادة المقال إلى اتساقه من خلال محو أو تحريك ما لا يتكامل مع السياق ، ولا يمكن كذلك تلخيص هذا المقال من خلال «النصوص الصغيرة» التى تحدث عنها فاليرى وحتى العنوان نفسه «أغنية ليلية عامية» لا يعبر عن الفكرة الرئيسية ، وفى الواقع فإن هذه القصيدة لا يمكن أن يوضع لها عنوان ، لأنه ليس لها موضوع يمكن تعيينه ، فهى تحرك لموضوعات متباعدة ، ولأحداث متنافرة ، وهذا النص يتجاوز حدود المقال المتماسك ، ولقد قلت من قبل أن لحظة تفكيرية واحدة لا يمكن أن تضم جزئيات بينها تنافر كلى وعلى الأقل فيما يتصل بالتفكير العادى ، والتباين الموضوعى الذى تتسم به هذه القصيدة يذكر بعالم الأحلام ، وتفكير الحلم يشكل عدم تلاحمه الداخلى دائما أبرز جوانبه ظهورا والسرياليون كما هو معروف كانوا يؤمنون بالتشابه بين الشعر والحلم والهذيان ، على الأقل فيما يتصل بجانبها السلبى المشترك ، وليست الكتابة «العفوية» التى وجدت فيها السريالية سبيلا أساسيا للابداع الشعرى إلا انصراما عفويا متجددا بين الإنسان ونفسه يتحقق من خلال فكر ذى درجة ضغط منخفضة .

ومع ذلك فإنه فى نظام الإسناد وكذلك فى نظام الربط يجد السرياليون لونا من الوحدة العيا على مستوى يتجاوز مستوى الواقع و«الصدفة الموضوعية» وهى مبدأ من مبادئ ما فوق الطبيعة التى يعزو إليها «بريتون» دوافع اللقاء الذى يبدو فى الظاهر عشوائيا ، بين الصور التى تنتجها «الكتابة العفوية» ومن المعروف كذلك أن السرياليين كانوا يطلبون أحيانا من عدم الوعى النفسى أن يمدهم بالدوافع التى يبحثون عنها من خلال التردد بين التحديد الجزئى النفسى والتحديد الكلى الميتافيزيقى ، لكننا لا نستطيع إلا أن نرفض مثل هذا التفسير .

ولنؤكد المبدأ الذى قلناه ان الشعر شأنه شأن النثر هو مقال يؤديه مؤلفه لمتلقيه وليس هناك مقال إذا لم يكن هناك اتصال ، ولكى تكتمل

القصيدة كقصيدة ينبغى أن تفهم ممن وجهت إليه ، الاضفاء الشعرى سبيل ذو وجهين تبادلى وتزامنى تجاوز وتخفيض للمجاوزة ، هدم واعادة للبناء ، ولكى تؤدى القصيدة وظيفتها من الناحية الشعرية ينبغى «للمعنى» فى وعى المتلقى أن يفقد وان يتم العثور عليه فى أن واحد .

هذه الحركة من ضياع ووجود ، ذهاب ومجىء من المعنى إلى اللا معنى ثم من اللامعنى إلى المعنى ، تشكل الملامح المشتركة لمنهج الأنماط الثلاثة الكبرى للصورة التى درسناها .

ودون شك فإنه إذا كانت حركة الذهاب والمجىء تلك هى التى تعطى للقصيدة خاصيتها الشعرية فذلك لأن خطوات المنهج تأخذ اتجاها واحدا غير قابل للعكس ، فالوعى لا يجد فى طريق عودته ما كان قد تركه فى طريق ذهابه ، والمعنى يتعرض فى خلال هذه الحركة لتحور داخلى والشكل لم يعد كما كان ، وإذا كان يقصد من «شكل المعنى» بناء العناصر الممثلة له ، فإن على علوم أخرى مثل علم النفس أو علم الظواهر أن تحدد طبيعة هذا التحور ، وسوف نتعرض لهذه المشكلة فى الخاتمة ، وسوف نرى فى حينه لماذا يعد كل تأويل للنصل الشعرى صوابا وخطأ فى آن واحد ، فعلى حين يعد صوابا من وجهة نظر جوهر المعنى فهو يعد خطأ من حيث انه ينقل معنى الجزيئات فى لغة نثرية تخون من خلال ذلك النقل شكل المعنى الخالص للشعر .

أننا نسطيع أن نقرأ الترجمة النثرية لقصيدة ما ، لكن بشرط أن ننسى هذه الترجمة حين نعيد قراءة القصيدة . ان النصين لا يمكن أن يتزامنا فى الوعى ، وهناك مشقة فى رؤية احدهما ، وهو النثر ، يغمر الآخر ويغرقه . ان الشعر له جوهر ملكى فاما أن يسود وحده أو يعتزل .

* * *

الباب السادس

نظـــــام الكلـــمات

نحن لم نتوقف خلال التحليلات السابقة عن الحديث عن النحو حيث تحددت كل الصور موضع الدراسة من خلال علاقتها به . فالتضمين هو عدم توافق بين البحر الشعرى وقواعد التركيب والقافية الحقيقية هى قافية غير نحوية ، وعدم الملاءمة يبنى على قواعد الوظيفة الاسنادية . والزيادة على قواعد الوظيفة التخصيصية أو التحديدية ... إلخ . ومع ذلك فنحن هنا سوف نضع أنفسنا فى مستوى نحوى صرف ، فالبناء الذى سوف ندرسه لن يستخدم العناصر الصوتية أو المعجمية للغة ولكن سيستخدم فقط العناصر النحوية الخالصة : الصرفية والتركيبية .

ان القوة الشعرية للنحو قد لاحظها من قبل كل من اللغويين والشعراء هكذا كتب «جاكوبسون» ان المصادر الشعرية الكامنة فى البناء الصرفى والتركيبى للغة ، أى شعر النحو ونتاجه الأدبى ، ونحو الشعر ، لم يعترف بها من قبل النقاد إلا نادرا وأهملت اهمالا يكون تماما من قبل اللغويين ، وعلى العكس فإن الكتاب المبدعين عرفوا غالبا الاستفادة بجانب عظيم منها (١) .

وهذا الرأى هو رأى شاعر أيضا ، ففى مقدمة ديوانه «عيون السا» يعترف اراجون : «كنت فى العمر التى نتعلم فيها حب الشعر وقد شدنى على نحو خاص بيتان لرامبو هما :

لكن أغنيات روحية / ترفرف في كل مكان فوق العناقيد

---

(1) Essais. p. 224.

هكذا كانتا تحت عنوان «عاطفة صيف» فى احدى الطبعات ، واليوم نجدها فى طبعات أخرى :

ترفرف بين العناقيد

ولا شك ان الطبعة الثانية أصح ، لكنى لا أستطيع أن أعود راكضا كل الطريق الذى سرته ، وبالنسبة لى مادمت حيا ، فسوف إأقرؤها «ترفرف فى كل مكان» وقد يقال لى هذا خطأ، ولكنى أصر على اعتباره جمالا».

ثم يضيف الشاعر معلقا «ليس هناك شعر مالم يكن هناك تأمل فى اللغة ، وفى كل خطوة اعادة خلق لهذه اللغة ، وهو ما يتضمن تحطيم الأطر الثابتة للغة ، وقواعد النحو ، وقوانين المقال» .

لقد حاولنا أن نبين خلال التحليلات السابقة كيف «يحطم» الشعر على طريقته «قوانين المقال» وسوف نحاول الآن أن نرى موقفه من «قواعد النحو» .

وهنا أيضا يتميز الشعر بأنه «مجاوزة» منتظمة بالعلاقة إلى معدل النثر لكنه يمكن من البدء ملاحظة محدودية هذه «المجاوزة» ، وفى الواقع فإن الشعر الفرنسى فى مجمله يبدو محترما للقواعد النحوية ، والمخالفات تبدو دائما حيية إلى حد ما ، حتى «مالارميه» الذى يبدو أنه كان يبحث معتمدا فى «المجاوزة» النحوية عن المصدر الرئيسى لكتابته الشعرية ، ولنذكر عبارته «اننى تركيبى» ولقد كانت بعض قصائده من خلال خرقها لقواعد التركيب تتحدى المعقولية ، وعلى سبيل المثال قصيدته «قبر شارل بودلير» وهذا اقتباس منها :

أى ورقة جافة فى المدائن دون مساء

منذور يمكن أن يبارك مثلها تعيد الجلوس

أمـــام الرخـــام بـــلا جـــــدوى بودلـــير

ان واحدة من الوظائف الرئيسية للنحو هى ان يحدد داخل التتابع الامتدادى للرسالة ، بأى جزئية تتصل تلك الجزئية ، وبالنسبة لهذه الأبيات فان الشراح أنفسهم أعترفوا بأنهم غير متأكدين .

ان هذه الفوضى التركيبية ، تبقى مع ذلك استثنائية فى الشعر الفرنسى ، ان السرياليين أنفسهم ، الذين أخذوا الحرية التى نعرفها فى مواجهة المنطقية ، ظلوا فى الغالب خاضعين لقواعدا لنحو . وهذه عبارات من «أندريه بريتون» يقتبسها أحد النحاة دليلا على عمومية مبادئهم (١) .

هذا اليوم الممطر ، يوم كالأيام الأخرى ، وأنا وحيد أنظر من خلال نافذتى إلى القطيع على حافة هاوية مدت عليها قنطرة من الدموع ألاحظ يدى اللتين هما أقنعة فوق وجوه ، ذئاب تقنع تماما بدانتيلا حواسى .

هذا النص الذى يبدو أنه يتحدى المنطق لا يؤخذ عليه على الأقل من الناحية النحوية شىء ، والشعراء الفرنسيون يبدو أنهم فى مجموعهم استجابوا لنصيحة هيجو : «اتركوا النحو فى سلام» ولاسبب فى ذلك مفهوم .

النحو هو الركيزة التى يرتكز عليها المعنى ، فبدءا من درجة معينة فى المجاوزة بالعلاقة الى قواعد الترتيب والموافقة ، تتهاوى العبارة ، وتختفى القابلية للفهم وجاكوبسون يقدم مثالا ممتازا على ذلك مع العبارة التى اقتبسناهامن قبل .

أفكار لا لون لها خضراء تنام هادئة فى غضب

ولقد كتب معلقا : «إذا فككنا العبارة فسوف نجد لدينا مسندا إليه فى صـيـغـة الجمل «أفكار» ينسب له حـدث «تنام» وكل من المسند إليه

(1) Fisher et Hacquard - A La découverte de La grammaire Française. Paris 1959.

والحدث له وصف ، فالأفكار «لا لون لها» وخضراء و«النوم الهادئ» فى «غضب».

وأيا كانت عدم معقولية هذه الجملة فإنها تبقى مع ذلك جملة ، وتحتفظ بوضعها هذا بطبقة أولى من المعنى ، لكنها إذا كانت تحترم العرف النحوى هنا ، فإنها فى لمقابل تنتهكه إذا كتب «غضب فى هادئة خضراء لها تنام لون لا أفكار ، فلن يكون معناها جملة ولكن مجرد تجاور كلمات ، وكما يقول جاكوبسون فإن «نغم العبارة وحده هو الذى يستطيع أن يحول كلمات كلمات حرة إلى مجموع» (١) .

«كلمات حرة» ان التعبير ينطبق تماما على بعض صيغ الشعر المعاصر حيث تبدو الكلمات وكأنها فقدت مؤشرات ترابطها التركيبى ، وغياب العقل على نحو خاص ، يرفع المفتاح من قبة المبنى اللغوى والكلمات تتوالى دون أن نعرف أيها له علاقة بأيها ، وحقيقة فإن مجرد تجاور كلمتين يمكن أن يوحى بارتباط تركيبى بينهما ، وليس من الصعب اعادة تشكيل جملة بدءا من المشهد التالى :

القطة العصفور الأسود تاكل

لكن إذا كان بالاضافة إلى ذلك ، يوجد فى العلاقة المعجمية عدم ملاءمة ، أى إذا كان الشاعر قد جمع فى وقت واحد إلى المجاوزة المنطقية ، المخالفة النحوية ، فإن قابلية الفهم تختفى على الأقل بالنسبة للقارئ المتوسط ، وهذا هو الشأن مثلا مع هذه الأبيات لرفردى

التراجع وضجيج الخطو

يوم عيد

العين السوداء

---

(1) Essais p. 204.

الرأس

الاسم البربرى لقادم جديد

ومثل هذه القصائد يظل الشراح وحدهم هم القادرين على تحمل اعطاء معنى لها ، لكن جمهور الشعر ليس الشراح وحدهم ، ان هناك نقطة حرجة للمجاوزة ، نوع من الحد لقابلية الفهم ، متنوع دون شك من قارئ لآخر ، لكنه يمكن أن تسند له من الناحية الاحصائية قيمة «المتوسط» الذى تتوقف بعده القصيدة عن التأثير كلغة ذات دلالة وربما لأن الشعر المعاصر تجاوز هذا الحد طواعية فقد حدث الانفصال بينه وبين جمهوره ، وهو انفصال يشكو منه شعراء الشباب اليوم .

ومع ذلك فإنه داخل العينات التى جمعناها ، تظل المجاوزة النحوية باستثناء بعض قصائد مالارميه ، غير متجاوزة لهذه النقطة الحرجة ، والمخالفة النحوية تظل محدودة ، لكنه ينبغى الاشارة كذلك إلى أن استخلاص نحو للشعر هو بالتأكيد مهمة تفرض ، وليس فى نيتنا هنا الشروع فى ذلك ، نحن نريد فقط طرح فرض عام يكون صالحا لكل مستويات اللغة ، وللتأكد من أن هذا الفرض تمتد فعاليته إلى المستوى النحوى يكفى أن نطبقه على نمط واحد من أنماط المجاوزة ، وقد اخترنا «القلب» وهى صورة تتصل بقاعدة ترتيب الكلمات ، ولهذه الصورة مزية هى ان كل الشعراء مارسوها بدرجة من التردد تسمح لها بالوقوع فى دائرة العمل الاحصائى .

نحن نعلم انه فى الفرنسية على خلاف اللغات الاعرابية كاللاتينية تتحدد العلاقة بين الأجزاء من خلال الموقع لا من خلال حركة آخر الكلمة ، وترتيب الكلمات يخضع فى الفرنسية لقاعدة سماها «بايى» «المشهد المتطور» وهو يضع اداة التعريف قبل المعرف ، والفاعل قبل الفعل والفعل قبل مكملاته ... إلخ وكل خروج على هذه القاعدة

يسمى «قلبا» ونحن نقترح دراسته بالعلاقة إلى نموذجنا المفضل أى الصفة .

ان موضع الصفة واحد من أكثر القضايا تنقيبا ومناقشة فى النحو الفرنسى ، ويمكن أن نميز على الأجمال أربع حالات :

١ - صفات تأتى عادة بعد الموصوف (مثل صفات العلاقات والألوان) فنحن نقول دائما «الانتخابات البلدية» وليس «البلدية الانتخابات» و«الكلب الأسود» وليس «الأسود الكلب» .

٢ - صفات تأتى عادة قبل الموصوف ، وهى صفات قليلة ويمكن حصرها فى مثل جميل كبير ، طويل ... إلخ فنحن نقول «جميلة مائدة» ولا تقول «مائدة جميلة» .

٣ - صفات يمكن أن تأتى قبل الموصوف أو بعده مع احتفاظها بنفس القيمة مثل : «حادثة مروعة» أو «مروعة حادثة» .

٤ - صفات تختلف قيمتها حسب موقعها ، مثل «طفل قذر» و «قذر طفل» * ومع ذلك فإذا أريد ملاحظة الأشياء فى عمومها ، فإنه يمكن القول بأنه باستثناء عدد صغير محدد من الصفات تأتى دائما متقدمة ، فإن الفرنسية تميل إلى تأخير الصفة إذا تم الرجوع ، كما ينبغى فى تصورنا ، إلى النثر العلمى ، باعتباره معدلا للغة . ولكى نقنع بهذا فيكفى الرجوع للاحصاء الذى يقول انه باستثناء الابداع تأتى الصفة دائما متأخرة ، ويلاحظ ان «القلب» فى الصفة لا يتجاوز فى اللغة العلمية ٢٪ (أنظر الجدول رقم ١٠) ويحق لنا فى هذا ان نستخلص

(*) تقديم الموصوف فى هذا المثل فى الفرنسية يعطى معنى القذارة الجسدية ، لكن تأخيره يعطى معنى القذارة المعنوية والخلقية .

ان الصفة فى الفرنسية موضعها العادى هو التأخير بعد الاسم وان تقديمها عليه يعد مجاوزة أى خاصة أسلوبية .

جدول رقم (١٠)

الصفة المقلوبة

المؤلف	عدد	مجموع	متوسط
برتلو	٢		
باستير	٣	٦	٢٪
ك . برنار	١		
كورنى	٦٢		
راسين	٦٠	١٦٧	٥٤,٣٪
موليير	٤٥		
لامارتين	٤٢		
هيجو	٣٢	١٠١	٣٣,٦٠٪
فينى	٢٦		
رامبو	٣٠		
فرلين	٣٥	٩١	٣٠,٣٪
مالارميه	٢٦		

وعلى هذا فإننا إذا استدرنا الآن نحو اللغة الشعرية ، تبين لنا بطريقة قاطعة أن درجة «تردد القلب» أكثر . وإذن فهذه الصورة هى ملمح خاص للشعر ، وفى المستوى النحوى كما فى المستويات الأخرى يتشكل الشعر باعتباره مجاوزة منتظمة بالقياس إلى اللغة العادية .

ومع ذلك فهذا الجدول يتميز بشىء خاص ، فتردد المجاوزة ينخفض من الكلاسيكيين إلى المحدثين ، بينما كنا قد لاحظنا دائما حتى الآن انه كان يرتفع فهل يوجد نقص فى فرضنا حول تطور الشعر ؟ .

ولكى نفهم هذه النتائج يجب أن نضع فى الاعتبار عاملين : الأول ذو طابع تاريخى ، فان تقديم الصفة كان أكثر استخداما فى القرن السابع عشر مما هو عليه فى العصر الحديث وكما يقول ا . بلنكنبرج : A. Blinkenberg «إذا كانت الحرية الموجود فى اللغة الفرنسية لموضع الصفة ليست حرية حقيقية إلا من خلال مقياس محدد فقد كانت فى بعض مراحل تطور الفرنسية أكبر مما هى عليه اليوم ، لأنه فى تلك المراحل كانت هناك حرية أكثر فى أن تقول : طاقية بيضاء ، أو «بيضاء طاقية ؟» [١] * .

والعامل الثانى أكثر أهمية فهو يظهر لنا العلاقة الوثيقة بين التركيب وعلم المعنى ، فالاتجاه الى تأخير الصفة اتجاه طبيعى فى الفرنسية كما قلنا ،لكنه يقوى أو يضعف تبعا لمعنى الصفة ، ويقول بلنكنبرج : «كلما ازداد اقتراب معنى الصفة من الجودة أو السوء ، الكبر أو الصغر (الكيفية ، العدد ، الدرجة) كان تقديم الصفة أكثر طبيعية ، ولكما ابتعد معنى الصفة عن هذا المحور كان التقديم أكثر استثنائية ، وكانت المخاطرة الأسلوبية أكبر» [٢] وهكذا فلن يكون هناك خروج حقيقى على المعدل إلا إذا جرى التقديم فى صفة ليست كيفية ولا كمية وما عدا ذلك فلن يكون القلب إلا مجاوزة ضعيفة ، ومن المهم إذن أن نعرض على الاحصاء هذا النوع من الصفات التى سنسميها «الصفات غير المقدرة» * (كما أو كيفا) .

ويمكننا فى البدء عرض النثر العلمى على قاعدة بلنكنبرج والنتائج هنا ذات مغزى ، فلا توجد صفة مقدمة عند مؤلفينا الثلاثة ، وحالات القلب المعدودة تنتمى إلى النمط المقدر .

---

(1) L'ordre des mots en Français moderne, p. 40.

(2) Ibid. p. 100.

وعلى لعكس فقلب الصفة فى الشعر مع الصفات غير المقدرة تشيع عند كل الشعراء وخاصة – وتلك ملاحظة رئيسية بالنسبة لنا – يتزايد بوضوح من الكلاسيكيين إلى المحدثين (انظر الجدول رقم ١١) .

جدول رقم (١١)

القلب فى الصفات غير المقدرة

المؤلف	العدد	المجموع	المتوسط
برتلو	صفر		
باستيير	صفر	صفر	صفر٪
ك . برنار	صفر		
كوررنى	٦		
راسين	٨	١٩	٪٦,٣
موليير	٥		
لامارتين	١٩		
هيجو	١٨	٥٣	٪١٧,٦
فينى	١٦		
رامبو	١٧		
فيرلين	١٥	٥١	٪١٧
مالارميه	١٩		

وهذا التطور كان يمكن أن يكون أكثر قوة لو اننا لم نضع فى الاعتبار إلا علاقة الصفات غير المقدرة بالصفات المقلوبة فقط ، ففى هذه الحالة يزيد المتوسط من ١١,٥٪ عند الكلاسيكيين إلى ٥٢,٤٪ عند الرومانتيكيين أى انه يزداد بنسبة بكاد تبلغ ١ إلى ٥ ، وهنا نجد قانوننا العادى للتطور .

ان الكلاسيكيين يطبقون كثيرا تقديم الصفة ، ولكنهم فى معظم الأحوال يقدمون الصفات غير المقدرة ، مثلا

فضيلة سامية ، عار قاتل (كورنى)
مناخ سعيد ، حب شنيع (راسين)

وعلى العكس عند المحدثين فإن أكثر من نصف حالات القلب تمس الصفات غير المقدرة ، أى الجزئيات التى لا يقلبها النثر ابدا ، مثلا :

ممر منحرف ، فوطة حمراء (هيجو)
زجاج شفاف ، زهرة غريبة (مالارميه)

على انه فى الحقيقة لم نلاحظ درجة التطور العادية بين الرومانتيكيين والرمزيين والفرق فى المتوسط ليس ذا مغزى من الناحية الاحصائية النتائج متعادلة ، وقد سبق من قبل أن لاحظنا نفس الشيء بالنسبة للقافية ، ويمكن أن نتصور هنا نفس النمط من التفسير للظاهرة ، وينبغى فى الواقع أن يوضع فى الاعتبار ذلك التلاقى بين ترتيب الكلمات وضرورات النظم ، فالشاعر المضطر لمتابعة القافية والبحر لا يستطيع – فى وقت واحد – أن يرتب الكلمات وفق ما يريد .

* * *

ان تقديم الصفة ليس إلا مثالا للمجاوزة النحوية وهى مجاوزة ذات طابع خاص إلى حد ما حيث أن بعض الصفات فى الواقع تأتى دائما مقدمة ، فتقديم الصفات الأخرى وان لم تكن فى العادة مما يقدم ، لا يبدو

---

* واضح أن مبحث الصفة على هذا النحو يتصل بخصائص التركيب فى الفرنسية وهى خصائص تختلف عن خصائص اللغة العربية ولهذا آثرنا أن نكتب الأمثلة مع تأخير الصفات على أن يتصور القارئ نطقها مع تقديم الصفة فمن خلال هذا النطق تتحقق فى الفرنسية الظاهرة التى يشير اليها المؤلف .

لنا شديد الغرابة ، وقد يكون من المهم دراسة صور نحوية أخرى ورؤية ما إذا كانت قد مرت بتطور تاريخي مماثل لما رأيناه في الصفة ، وفيما يتصل بنا فإننا سنكتفى باظهار وجود المجاورة المتزايد على المستوى النحوى .

وتدعم من خلال ذلك فكرة التحليل التى أجريناها على المستويين الآخرين ثم يعد التأكد من وجود المجانسة فى العناصر المجانسة فى العناصر ، نرى ما إذا كان التشابه سيستمر من وجهة النظر البنائية ، وكما سنرى فإن الهيكل البنائى هو نفس الهيكل ، فالصورة النحوية كالصور الصوتية أو المعجمية تُبْرِز (فى لغة الشعر) تدافعا فى عناصر التركيب البنائى التى يجمعها النثر .

ما هى الصفة ؟

ان كتب النحو المدرسية تعرفها بصفة عامة بأنها كلمة تحدد حالة أو خاصة فى مقابلة الاسم الذى يحدد ذاتا أو شيئا ، لكننا هنا مع تعريف معنوى ، ولكن من وجهة النظر النحوية الخالصة تتميز الصفة عن الاسم من خلال عاملين رئيسيين :

١ - الاسم قائد والصفة مقودة أو تابعة أى أنها تأخذ خصائصها النوعية والعددية لا من ذاتها ولكن من الاسم الذى تتعلق به .

٢ - يقبل الاسم دخول أدوات التعريف عليه وأشهرها «أل» * هذا العامل الأخير هام لأنه كما تعرف (فى الفرنسية) يكفى أن تدخل على الصفة حى تتحول إلى «اسم» مثل «الأزرق» و «الأبيض» . وان غيابها يكفي لتحويل الصفة الى اسم مثل une robve citron فستان ليمونى ، وهذا المثال له أهمية خاصة ، فهنا اسمان وأحدهما

(*) هذا العامل الثانى لا تشارك فيه اللغة العربية اللغة الفرنسية حيث تقبل الصفة فى العربية أيضا أداة التعريف إذا كان الموصوف معرفا .

له قيمة وصفية ... أيهما ؟ ذلك الذى يأتى متأخرا أى «ليمونى» وعلى العكس فإن الأول فستان الذى وقع مباشرة بعد اداة التعريف (فى الفرنسية) احتفظ بخاصته الاسمية . وهنا يبدو الدور الهام الذى تلعبه الموقعية * وبالتأكيد فإن التغيير الذى« يلحق بطبيعة كلمة «ليمون» هنا ليس إلا تغييرا جزئيا . فهى لم تشكل تذكيرا أو أفرادا وجمعا كما تشكل الصفة العادية لكى توافق الموصوف وتحقق بذلك معنى التبعية . واذن فإن العاملين النحويين اللذين يتم من خلالهما التعرف على الموصوف وهما التبعية والتأخيريدخلان هنا فى تعارض والنتيجة أننا نجد معنا صفة «جزئية» للاسم .

ويمكن فى حالات أخرى أن نجد اسما «جزئيا» للصفة فى مثل Les blonds cheveux «الشقراء الشعرات» * .

ومعنا هنا وهناك مصطلحات منهجية فقدت بشكل جزئى شخصيتها النحوية وفى نفس اللحظة فإن الفرق بين الجزيئات المتكاملة فى العبارة ، الاسم من ناحية والصفة من ناحية أخرى يتضاءل ، ونجد أنفسنا تجاه حالة من اللافرق بين الأجزاء التى تشكل العبارة ، ويقابلنا هنا الخطوات التى تقع فى مستويات التحليل الأخرى ، فهناك انعدام الفرق بين الأجزاء المكونة للرسالة ، وهناك اضعاف البناء الذى يحرص المقال العادى على أن يؤكده بقوة من خلال تلاحم عنصرين أو أكثر . واذن فتدافع العناصر المترابطة عادة ، يبدو أنه يشكل فى النهاية الوسيلة اللغوية العامة للشعر فى كل مستوياته .

(*) يمكن فى العربية الاستشهاد على قضية الموقعية والصفة مثلا يقوم الشاعر صالح جودت «العيون الخضر والشعر الذهب» . فالذهب ليست صفة (من حيث القواعد النحوية التى تشترط فى الصفة أن تكون مشتقة على حين أن كلمة ذهب جامدة ولكن وقوعها متأخرة بعد الاسم هو الذى يعطيها هذا التفسير . (المترجم)

(*) الصفة هنا واجبة التقديم فى الفرنسية .

وإذا قارنا صورة تقديم الصفة بالصور الأخرى ، فإننا سنجد صورة الصفة ذات عائد ضئيل ، فموقع الصفة فى الفرنسية ليس دائما موحدا بالنسبة لكل الصفات وعندما نجد صفة متقدمة على الاسم نحس بموقعية غير عادية بالقياس إلى جزيئات العبارة الأخرى ، ويضاف إلى هذا أن وجوب تأخير الصفة فى معظم الحالات ليس قاعدة إلا فى الفرنسية الحديثة ، وقراء الشعر هم عادة يتغذون بالأدب الكلاسيكى ومن ثم فهم متعودون على قراءة الصفة مقدمة ، والتقديم يبدو غير طبيعى بوضوح فى اللغة المتكلمة وسوف تكون مفاجآتنا شديدة إذا سمعنا فى أحد المطاعم من يطلب «كأسا من أحمر نبيذ» لكن الموقف يتغير إذا اتصل بالأدب ، فالمعدل لم يعد معدل اللغة التى تعودنا أن نسمعها . ولكن تلك التى تعودنا ان نقرأها ، وقضية «المجاوزة» قضية معقدة ومتغيرة ولا يمكن معالجتها إلا بكثير من الحذر ولهذا فقد تحملنا دائما مشقة أن نقيم المعدل على أساس قاعدة «وضعية» عندما نطلب من اللغة التى يكتبها العلماء أن تمدنا بالمرجع .

لكى يتيح تقديم الصفة أقصى فاعليته فينبغى أن نعطيه تلك الأهمية التى أعطاها البلاغيون لما سموه التقديم والتأخير وإذا قارنامثلا بيتا مثل :

(أ) تحت قنطرة ميرابو يجرى السين
مع ترتيب كلماته العادى (فى الفرنسية) فاعل ، فعل ، مكمل .
(ب) السين يجرى تحت قنطرة ميرابو

نستطيع إذن نقيس فعالية التقديم ، فبالتأكيد نحن غيرنا البحر والقافية لكن أحدا لا يستطيع أن ينكر أن التقدم يلعب دورا رئيسيا فى جوهر هذا البيت الذى يعد من أشهر أبيات الشعر الفرنسى .

ونود فى هذا الصدد أن نؤكد على الأهمية الشكلية للصورة ، ويمكن من هذه الحالة أن نلاحظ أن الصيغتين اللتين قدمتا للبيت لا تحملان نفس المعنى بالضبط ، إذا كنا نريد بالمعنى سلسلة الأحاديث النفسية التى تثيرها الرسالة اللغوية ، فالصيغة الأول تقدم لنا القنطرة قبل النهر ، وفى الصيغة الثانية النهر قبل القنطرة ، لكننا يمكن أن نتساءل لماذا كان الترتيب ... قنطرة – نهر ، أكثر شاعرية فى ذاته من الترتيب العكسى ، على هذا التساؤل يجيب الأسلوبيون من خلال اثارة الحقيقة النفسية للترتيب المعكوس ، فالقلب يقدم لنا المحتوى الذهنى بالترتيب الذى ورد به ، والبلاغيون عرفوا مبحث «التقديم والتأخير» باعتباره الصيغة الخاصة بالعاطفة .

ولكى نقتنع بأن هذا التفسير ليس جيدا ، يكفى ان نلاحظ أن «الخاصة الأسلوبية» تختفى حين نلجأ إلى ترتيب عادى ، أيا كان نوع ذلك الترتيب ، ففى الانجليزية مثلا ، تقديم الصفة شىء عادى ومن هنا فإنه لا تترتب عليه اية خصائص أسلوبية ، وحتى فى الفرنسية فليست هناك خصائص أسلوبية تتعلق بتقديم الصفات التى تقدم عادة ، فعندما نقول : un jeune homms شاب رجل لا تترتب على ذلك خاصة أسلوبية ، واذن فليست موقعية الصفة فى ذاتها هى المسئولة عن الخاصة الاسلوبية المنتجة ، ولكن كونها «غير عادية» فعندما تكون الصفة فى الأحوال العادية تأتى بعد» الاسم ، فمن الممكن استنتاج خصائص أسلوبية لها اذا اتت «قبل» الاسم . وهذا للسبب الذى قلناه من أن الموضع الأول فى الفرنسية يأتى عادة للاسم ، وكل جزئية تحتل ذلك الموقع تصطبغ بطريقة اوتوماتيكية فى الوعى بقيمة اسمية ، والموقعية من هذه الناحية درجة من درجات الوضوح فى العبارة . والقلب اذن هنا يؤثر بنفس الطريقة التى يؤثر بها التجانس أو القافية ، ويأخذ نفس الاتجاه أى الغاء الفوارق بين الوحدات التى تشكل العبارة ، وهكذا فإن صورا بينها هذا القدر من الخلاف فى طبيعة مادتها ،

أى فى طبيعة العناصر التى تطرحها ، تكشف عن تطابق بنائى ، حيث نجد أن العناصر فى كل حالة تحمل نفس النمط من العلاقات .

وبصفة أعم من هذا ، فإن مجمل الصور الشعرية أيا كان المستوى التحليلى الذى تنتمى إليه يكشف عن بناء متجانس ، وفى كل الحالات وجدنا فى الحقيقة ، نفس اللون من التدافع بين العناصر البنائية ، وهى تقود إلى نفس الهدف : هدم الرسالة ، وكل الوسائل التى يستخدمها الشاعر تظهر نفس الطبيعة السلبية ، نفس وظيفة إضفاء عدم الوضوح على المقال .

لكنه فى كل هذه المستويات ، ليست هذه السلبية إلا مؤقتة فهى تبنى ايجابية مقابلة سوف نحاول فى نهاية التحليل أن نحدد طبيعتها .

الصفة المقدمة غير العادية ، تصطبغ من هذا المنطلق بصفة نوعية ، فالصفة وظيفتها التمييز وهى حين توضع قبل الاسم تفقد هذه الوظيفة ، فهى لم تعد تحدد نوعا داخل جنس ، لكنها تحدد الجنس ذاته ، وكما يقول «ب . جيرو» الصفة فى موضعها لعادى لها قيمة تخصيص وتحديد ذات معينة ، لكنها حين تقدم تكون وظيفتها نوعية تحديدية لطبقة لغوية معينة [1] وقد أعطى المؤلف هذا المثال : عندما نقول «رجل كبير» un homme grand فمعناها فرد كبير ، لكن «كبير رجل» un grand homme هو فرد يحمل قدرا كبيرا من الانسانية .

ومع ذلك فالمؤلف لم يشر إلى هذه الحقيقة التى هى رئيسية بالنسبة لنا فإن نعطى للصفة هذه القيمة الجنسية ندخلها فى تعارض مع معناها ، فإذا كانت «شقراء شعرات» تصف «شقراء» الجنس وليس النوع

---

(1) Syntaxe du Francais.

فاذن ينبغى التسليم بأن كل شعر أشقر وهذا يتعارض مع ما نعرفه ، فالشعر الأشقر نوع من الشعر ، فهناك اذن تعارض بين القيمتين النوعية والجنسية اللتين تحملها الصفة فى وقت واحد .

وهذا التعارض يمكن أن يحل إذا غيرت الصفة معناها ، بطريقة سوف يحاول الباب التالى فى الدراسة القاء الضوء عليها ، وسوف نرى عندئذ ان هذا التغيير فى المعنى الذى يقلل من المجاوزة يشكل فى الوقت ذاته الهدف النهائى الذى تبحث عنه هذه المجاوزة ذاتها . ان كل الصور على كل المستويات تكمل وتنتهى من خلال الاستعارة والقلب ، أو عدم الملاءمة أو القافية ليست إلا خطوة زمنية أولى من عملية ميكانيكية تشكل الاستعارة خطوتها الثانية ، ولقد كنا نبحث خلال هذه التحليل عن الخطوة الأولى فقط ، ولهذا فإن اللغة الشعرية لم تبد لنا إلا من الزاوية السلبية ، لكن هذه السلبية ليست إلا الالتفاف الضرورى الذى يبلغ الشعر من خلاله معناه الخاص .

ملاحظة قبل الختام ، لقد الجأتنا ضرورة التحليل على امتداد هذه الدراسة ، إلى دراسة كل لون من ألوان الصورة على حدة ، ومن خلال سماته الخاصة ، بقى ان ألوان الصور المختلفة يمكن أن تؤدى وظائفها فى نفس النقطة من المقال وان تجمع مجهوداتها . وهذا مثل لتجمع ثلاث صور فى ثلاث كلمات : ففى جملة un Frais Parfum «عطر طازج» .

١ - القلب (من خلال تقديم الصفة طازج وحقها التأخير) .

٢ - عدم ملاءمة «من نمط تبادل الحواس» .

٣ - تجانس (تشابه ٦ أصوات من ٩) .

انه من خلال لعبة التشابه والتباعد للصور يتغير وجه اللغة ، والتحليل الأدبى للقصيدة لا يستطيع إلا أن يلقى الضوء على ميكانيكية هذا التغيير .

* * *

الباب السابع

الوظيفة الشعرية

الغرض الذى حاولنا أن نحدد ملامحه فى خلال هذه الدراسة يمكن تلخيصه فى نقطتين :

١ – الفرق بين الشعر والنثر فرق ذو طبيعة لغوية أى شكلية ، وهو فرق لا يوجد فى جوهر الرنين الصوتى ولا فى الجوهر الفكرى ، ولكن فى نمط العلاقات الخاص الذى توجده القصيدة بين الدال والمدلول من جهة وبين المدلولات بعضها البعض من جهة أخرى

٢ – هذا النمط الخاص للعلاقات يتميز من خلال جانبه السلبى ، وكل وسيلة من وسائله ، أو كل «صورة» تشكل خاصة من خواص اللغة الشعرية ، لها طريقة مختلفة تبعا للمستوى فى انتهاك قانون اللغة العادية .

لقد حاولنا ان نعرض النقطة الثانية على معايير احصائية من خلال المقارنة الاحصائية بين الشعر والنثر من ناحية ، وبين الشعر ونفسه خلال ثلاثة عصور من تاريخه . وهذا النمط من الاستدلال لا يعدم ان يثير اعتراضين ، يمكن تلخيصهما فى صيغة واحدة هى أن تردد المجاوزة فى قصيدة لا يدل على أنه يشكل الشروط التى تعد فى وقت واحد ضرورية وكافية للحدث الشعرى ، فلكى ندل على انه ضرورى ينبغى أن نبين انه لا يتم الشعر بدون «مجاوزة» ولكى ندل على انه كاف ينبغى أن نبين أنه لا توجد مجاوزة بدون شعر .

وعلى الاعتراض الأول ليس من الممكن بالنسبة لنا أن نرد بطريقة

مرضية إلى الغاية ، ويجب لكى يكون معنا هذا الرد أن نكون قد انتهينا من دراسة كل جوانب فن الشعر ، ونحن بعيدون عن هذا ، فنحن لم ندرس إلا عينة صغيرة من «الصور» وهى دون شك أكثر ألوان الصور نمطية وشيوعا ولكنها لا تمثل إلا قسما ممكنا من أقسام الصور. ومن الممكن تماما لأى أحد أن ينتج نصوصا لا توجد فيها أى من الصور التى درسناها . نصوصا دون بحر أو قافية أو عدم ملاءمة أو زيادة أو قلب ويكون مع ذلك نصا شعريا أصيلا ، لكن مثل هذه الحجة لن تكون بدورها مقنعة إلا إذا كنا قد استنفدنا ترسانة الوسائل البلاغية التى يمتلكها الشعر ، ولنذكر هنا ان البلاغة القديمة تضم أكثر من مائتى صورة مختلفة دون ان تدعى مع ذلك انها تستوعب كل وسائل التحليل ، ولقد اكتشفنا نحن انفسنا ، من خلال التحليل المزدوج صورا لم تعالجها البلاغة القديمة ، والتسليم بأن مجرد اسم علم يمكن أن يخفى صورة ينبغى أن يجعلنا نحترس من الحكم على نصوص تبدو فى الظاهر بريئة .

والواقع أن تحليلنا ، استجابة لدوافع عملية بحتة ، ظل محصورا فى أقصر أجزاء المقال ، وهى أجزاء مزدوجة فى معظم الأحوال ، وهكذا فإن الجملة الجزئية تدخل فى العبارة ، وتلك بدورها تدخل فى المقال ، وهناك وحدات كثيرة تتركز داخل قوانين تنظيم الكلام وهى معقدة ولم يكشف عنها بعد كاملا ، ولن نستطيع أن ندرك كل زوايا الشاعرية ، إلا إذا عرفنا القانون الكلى الذى يتحكم فى الاتصال الكلامى ، ، وفى انعدام هذا القانون نظل بريئين أمام هذا الاعتراض مدعين ان نصا شعريا لا يبدو من الناحية اللغوية مماثلا للنثر إلا نتيجة لانعدام تحليل لغوى كاف ، وكما يقول «فاليرى» لا يوجد معنى ولا توجد فكرة دون أن تكون معرضا لصورة يمكن أن تلحظ» .

ولنضف إلى هذا اننا استطعنا في بعض المرات أن نعتمد على الدليل المضاد مظهرين أنه يكفى فى بعض الحالات ان نعيد إلى الكلام ترتيبه العادى لكى يبطل ما فيه من شعر ، على سبيل المثال عند الحديث عن بيت فرجيل (لقد رحلوا مظلمين فى الليالى الوحيدة) ولقد اعتمدنا هنا على تذوقنا الجمالى الفردى ، والمترجمون الذين حولوا البيت على الرغم من الأصل إلى (لقد رحلوا وحيدين فى الليالى المظلمة) فضلوا أن يضعوا الصفة فى مكانها العادى ، هؤلاء المترجمون لهم بالتأكيد مذاق للشعر يختلف عن مذاقنا .

بقى الاعتراض الثانى ونحن لن نحاول أن نرده بل اننا على العكس سنتبناه ، فنحن نعتقد بكل تأكيد انه لا يكفى انتهاك القانون اللغوى لكى تكتب قصيدة ، ان الأسلوب انتهاك ولكن ليس كل انتهاك أسلوبا ، وخطأ السرياليين انهم كانوا فى بعض الأحيان يعتقدون هذا . يقول بريتون اقوى الصور بالنسبة لى هى تلك التى تقدم أكبر قدر من العشوائية ، وأنا لا أخفى هذا وهو اتجاه يعتمد على الكتابة العفوية باعتبارها منهجا للكتابة الأدبية .

ولقد وجد السرياليون كما هو معروف نصيبا من الفشل فى تحقيق ذلك ، وهو نصيب كان يمكن أن يكون أكثر خطرا لو أن العفوية لم تخضع خلسة للمراقبة .

وكذلك «لعبة» الجثة الشهية التى تُوكِل بحق إلى المصادفة مهمة انتهاك القانون والاطاحة به ، ولكن لأن اللعبة تعتمد على هذا فإنها تنتج من اللامعقول أكثر مما تنتج من الشعر ، فعبارة مثل «ان محار السنغال يأكل العيش ذا الألوان الثلاثة» ليست شعرية إلا إذا قررنا منذ البدء الخلط بين الشعر واللامعقول ، ولكن بين الحالتين يوجد فرق أشرنا

إليه نحن من قبل ، فالعبارة الشعرية والعبارة اللامعقولية يقدمان معا نفس اللون من عدم الملاءمة لكن عدم الملاءمة فى العبارة الأولى قابل للتخفيض ، وغير قابل لها فى العبارة الثانية ، وإذن فالتشابه بينهما من الناحية البنائية ليس إلا من الزاوية السلبية مع انهما ينتهكان معا قانون العرف اللغوى ، لكن هذا الانتهاك ليس إلا الخطوة الأولى من ميكانيكية كلية ، تفتقر العبارة اللامعقولة إلى خطوتها الثانية ، والفرق يكمن بالتحديد هنا وهو فرق كبير ، فالمجاوزة بالنسبة للشعر ليست إلا خطأ مقصودا للوصول عن طريقة إلى التصحيح الخاص بالشعر .

ان ميكانيكية التصنيع الشعرى يمكن أن تتجزأ إلى مرحلتين :

١ – موقف المجاوزة .

٢ – تخفيض المجاوزة .

والمرحلة الأولى فقط هى المرحلة السلبية ، وإذا كنا قد قصرنا تحليلنا على هذه المرحلة فلأنها مع كونها ضررية لفهم المرحلة الثانية قد أهملها المتخصصون ، لكنها من الناحية الوظيفية ليست إلا طريقا تشكل المرحلة الثانية نهايته ، والشعر أيا كان ما يقوله «بو» ليْسَ مشمولا بروح النفى فإنه لا يهدم إلا لكى يبنى ، وحاصل مجمل العملية إذن ليس هباء ، ولكنه يغل نتاجا محددا ، ولا منطقية القصيدة شيء أساسى لكنها ليست مجانية ، ان ثمنها الذى لابد أن تدفعه هو أن تولد نظاما أو منطقا آخر ، من خلال ومن داخل الصورة يتم فى وقت واحد ضياع المعنى والعثور عليه ، لكن المعنى لا يخرج من هذه العملية كما كان ، انه يتعرض خلالها لتحورات تحدثنا من قبل عن طبيعتها .

ينبغى أولا تحديد معنى كلمة «المعنى» ومشكلة «معنى المعنى» هى من أكثر المشاكل مناقشة بين اللغويين المعاصرين ، ونحن لا نريد أن نخاطر بالضياع فيها ، ومع ذلك فلكى نفهم الخطوات التالية لابد أن

نحـدد احدى النقاط : كلمة «المعنى» تشير بصفة عامة إلى ما يرسلنا إليه الدال ، لكننا هنا يمكن أن نحدد مع «اوجدن» Ogden و«ريتشارد» [١] Richards عنصرين مختلفين :

١ – الموضوع الحقيقى معتبرا فى ذاته .

٢ – العملية الذهنية التى من خلالها يفهم الموضوع .

ومعظم اللغويين يحتفظ بكلمة المعنى للعنصر الثانى ، ونحن مع هذا نعتقد أن الأول ينبغى أن يوضع فى الاعتبار ، فوجوده فى الواقع هو وحده الذى يجعل ممكنا فهم هذه الحقيقة : من النثر الى الشعر يظل المعنى فى وقت واحد متطابقا ومختلفا .

فهما متطابقان فى مثل «كوكب الأرض» و «هذا المنجل الذهبى» إذا أخذنا فى الاعتبار العنصر الأول حيث يحملان نفس الاتجاه ويرسلان الى نفس الموضوع وهو الكرة الأرضية ذاتها ، وهما مختلفان (إذا أخذنا فى الاعتبار العنصر الثانى) فالنمطان التعبيريان يرسلان إلى نفس الموضوع ، لكنهما يسلكان طريقين مختلفين لالتقاطه ، وسيلتين متميزتين (للوعى به) ، فإذا كنا اذن نعنى بكلمة المعنى ، الموضوع ، فإن «كوكب الأرض» و «هذا المنجل الذهبي» يكون لهما نفس المعنى . لكننا إذا كننا نريد به الطريقة الذاتية لفهم الموضوع فإن التعبيرين سيكون لهما معنيان مختلفان ، يمكن أن نسميها «المعنى النثرى» و «المعنى الشعرى» .

بقى أن نوضح طبيعة هذه التفرقة ، لكننا نرى أن المشكلة تتجاوز بكثير الإطار الضيق للدراسات اللغوية ، فلم يعد الأمر يتعلق بالرسالة ذاتها باعتبارهانظاما من الرموز ولكن بالحقيقة الذاتية التى تتولد لدى المتلقى ، ولم تعد المشكلة مشكلة البناء ولكن مشكلة وظيفة اللغة ، وهى

---

(١) Meaning of meaning. Londres. 1949.

مشكلة أقرب إلى علم النفس اللغوى منها إلى علم اللغة بمعناه الخاص وهو ما نريده أن تستند دراستنا إليه وإذا كنا إذن نمس هنا المشكلة الأساسية فإننا نفعل لكى لا نتوقف عند مرحلة سلبية من عملية تضم مرحلة ايجابية ، ليست المرحلة السلبية الأولى إلا أداتها ، ونحن نأمل أن نخصص لهذه المرحلة الثانية بحثا مستقلا فى المستقبل ، ولكننا فقط نريد هنا ان نتأكد من وجودها .

يتفق معظم اللغويين كما هو معروف على ان يعترفوا للغة بتعددية الوظائف وهم بلا شك يختلفون فى عدد وقيمة هذه الوظائف المختلفة ، لكنهم يتفقون جميعا على الأقل على وظيفتين تتقابلان مع القسمين الكبيرين النفسيين للحياة حسب التقسيم الكلاسيكى : الحياة العقلية والحياة العاطفية (١) ،الأول هو الوظيفة العادية للغة المكتوبة ، وهى الوظيفة التى تختلف تسميتها باختلاف المؤلفين : «ذهنية» أو «ادراكية» أو «تقديمية» ووراء هذه الأسماء المختلفة من السهل أن نلمح محتوى معنويا واحدا ودون شك فإن المفردات هنا توحى بانطباع مختلس فليس من السهل أن نقول ما هى الفكرة ، أو ما هو التصور، أو التقديم ، لكن يمكننا على الأقل أن نعرفها ، وهذا هو كل ما يهمنا هنا فى مقابلة الوظيفة الأخرى المسماة «العاطفية» والتى يراد بها تأثير فعال بدون الفكرة ، فالفكرة فى الواقع محايدة فهى تعطى معلومة لكنها لا تلمس .

ولكى نميز هذين النمطين من المعنى سوف نستخدم المصطلحين البسيطين «الاشارة» و«الايحاء» ، والمصطلحان بالتأكيد لهما مرجع واحد ولكنهما يتعارضان فقط على المستوى النفسى ، فالاشارة تميز رد الفعل الادراكى والايحاء يميز رد الفعل العاطفى اللذين يثيرهما تعبيران مختلفان عن موضوع واحد ، ووظيفة النثر ادراكية ووظيفة

---

(١) تميز البلاغة القديمة بين وظيفتين رئيسيتين هما «الاعلام» و«تحريك الشعور» .

الشعر إيحائية (١) ، والنظرية الايحائية للغة الشعر ليست جديدة ، وفى الحقيقة فإننا نجدها اليوم فى كل مكان ، فقد تحدث عنها من قبل فاليرى : «هناك مظهران للتعبير اللغوى ، نقل حقيقة ، وتوليد عاطفة ، والشعر هو حل وسط أو نسبة معينة بين هاتين الوظيفتين (٢)» .

ريتشارد كان أكثر تحديدا ، فقد أعلن فى «مبادئ النقد الأدبى» الشعر هو الشكل الأسمى للغة العاطفية و«كارناب Camap» أعلن بدوره فى «فلسفة ومنطق التركيب» ان هدف قصيدة من الحديث عن «أشعة الشمس» و«السحاب» ليس هو أن تنبئنا بحالة الطقس لكن أن توضح لنا بعض عواطف الشاعر وأن تثير فينا عواطف مماثلة» (٣) .

هذه الاقتباسات الأخيرة توضح تماما مفهومنا ، ومع ذلك فسوف نضيف إليه تحديدا ان «العاطفة» التى تثيرها قصيدة تستحق هذا الاسم حيث انها تجربة فعالة يمكن أن نصنفها فى الاقسام الكبرى للحياة : الفرح ، الحزن ، الخوف ، الأمل ... إلخ لكن بين هذه العواطف الحقيقية كما نحسها فى الحياة اليومية وبين العواطف الشعرية يوجد داخل التجربة ذاتها فارق هام ذو طبيعة يحددها علم الظاهر ، فعلى حين أن العاطفة الحقيقة عاشتها الذات كواحدة من حالاتها الداخلية ، فإن العاطفة الشعرية تضاف إلى حقل الموضوعات ، فالحزن الحقيقى تجربة تخوضها الذات ، على طريقة «أنا أكون ...» وعلى انها تغيير فى حالاتها هى يبقى العالم سببا خارجيا لها ، لكن الحزن الشعرى على العكس من ذلك يلتقط على انه خاصية للعالم ، فسماء الخريف «حزينة» كما انها «رمادية» ويمكن أن يقال عن الصفة الأولى انها «ذاتية» وعن الثانية

---

(١) مع تحفظ هو ان هذا تمييز محورى ، فالنثر العلمى أقرب الى محور الادراك ، بينما الشعر أقرب إلى محور الايحاء .

(٢) Je disais qulquefois. p. 650.

(٣) انظر أيضا س . لا نجر الذى يمتد بالنظرية الى الفن كله «الجمال هو شكل تعبيرى» ص ٣٩٦ .

انها «موضوعية» ولقد اختار ميكيل دوفرن Mikel Dufrenne لكى يفرق بينهما جيدا كلمة «الشاعر» فهو يقول «الاحساس هو أن أجرب مشاعر لا باعتبارها حالة من حالات ذاتى ، ولكن باعتبارها خاصة متصلة بموضوع» (١) فهو اذن وسيلة للوعى بالأشياء ، طريقة متفردة وخاصة لالتقاط العالم ، العاطفة الشعرية اذن لاتضاف من الخارج إلى صورة الموضوع انها ماثلة فى الأشياء ، وتشكل ما يمكن أن نسميه «الصورة الفعالة» للموضوع فبدءا من موضوع واحد يمكن أن يكون لدينا صورتان أو تقديمان نفسيان متميزان وهما يشكلان نمطى المعنى اللذين يعبر عنهما نمطا اللغة .

والصورة الفعالة موجودة دون شك خارج اللغة ، وقد أعلن هيجل Hegel بحق «مادامت الكلمات ذاتها ليست إلا رموزا للتقديم (أو الصور) فإن الأصل الحقيقى للغة الشعرية لا ينبغى أن يبحث عنه لا فى اختيار الكلمات ولا فى الطريقة التى تجمعت بها لكى تشكل جملا ولا فى رتبتها فى الايقاع والقافية ... إلخ لكن فى نموذجية الصورة أو التقديم» (٢) .

ويبقى حقيقيا مع ذلك ان هذه «النموذجية» تثار هى أيضا من خلال لون من اللغة والصورة الفعالة لا تقتصر على الشعر وحده فالفنون الأخرى بل والطبيعة ذاتها قادرة على حملها . ومن أجل هذا فإننا فى المقدمة تحدثنا عن امكانية وجود شاعرية للأشياء ، ولكن القصيدة على الأقل هى أكثر هذه الأشياء فعالية فى حمل الشعر ، ومن هنا يمكن أن نطلق صفة الشاعرية على طريقة «الوعى الشعرى» التى تعد القصيدة وسيلتها المفضلة ، ولنقل ان ما يسمى قصيدة هو بالتحديد تكنيك لغوى لحصاد نمط من الوعى لا تغله مشاهد العالم فى الأحوال العادية .

---

(١) Phénomenologie de l'expérience esthétique Paris. P.U.F. p. 544.

(٢) Esthétique, trad. Janklevitvh. p. 50.

إذا كانت حقيقة هذا النمط من التقديم لا يمكن أن توضع موضع الشك باعتبارها قاعدة المعنى الشعرى ، فإنها تمثل مع ذلك عقبات خطيرة إلى حد ما ، وخاصة بالنسبة لدراسة جمالية تريد أن تكون علمية . فبصفة عامة كل تعريف عقلي للمعنى أصبح اليوم موضع ارتياب وتزداد دواعى الارتياب اذا كان الأمر متعلقا بالظواهر الفعالة فهى تترك جانبا كبيرا للذاتية ، بالمعنى السيء للمصطلح ، هذه الخصائص الفعالة أو التعبيرية للأشياء هى خصائص حقيقية بلا شك ولكن من الصعب وصفها أو تصنيفها ، فعندما نتكلم عن «حزن» السماء الرمادية ، هذه الكلمة هل هى أكثر من استعارة ؟ وبدون شك فالتجربة أقرب إلى الحزن منها إلى الفرح أو إلى الغضب ، لكنها تبقى فى ذاتها أدق من أن توصف ، نغمة متميزة لا تقارن ، ولا تستطيع المصطلحات النوعية للمفردات الفعالة ان تحددها ، وينبغى تسمية هذه الخصائص من خلال علاقتها بموضوعاتها ، كما نفعل مع الروائح فإن نقول مثلا «شعور السماء الرمادية» كأننا نقول «رائحة الورود» ومع انعدام التعريف ، يبقى لنا من خلال التصنيف ، ان نقترب من الأشياء دون أن نستطيع على الاطلاق بلوغها ، كما أشار إلى ذلك ايتين سوريو «من بعض الزوايا يحمل كل نتاج ، جدير بالاهتمام الجمالى ، مذاقا خاصا به ، والنقد يحاول من خلال تجميع الخصائص أن يصف ذلك المذاق ، فهو يثير حنينا رقيقا أو غربة وحشية ، أو عظمة غنية ومجلجلة ، لكن هذه الخطوات التحليلية لا ينبغى أن تضع قناعا على الخصائص التى لا توصف للمذاق ، للمناخ ، للحيوية التى مهما حاولنا أن نعدد الصفات الكلامية لتحديدها ، لن نستطيع أن نلتقط ملامح وجهها الخاصة فى تفردها الأصلى [1]» ولنحتفظ بهذا التنبيه فى الذاكرة ، مع قدر من التحفظ على محتواه ، فنحن سنستعمل هذه الصفات المتداخلة التى ان لم تستطع أن تحدد المذاقات فهى على الأقل تستطيع أن تثيرها عند من يمر بتجربتها .

---

(١) Les Categories esthétique. p. 4.

هناك عقبة ثانية تنبعث من التنوع الذى لا جدال فيه للصور الفعالة ، ان كل العالم يرى رمادية السماء ، لكن هل هى حزينة بالنسبة لكل العالم ؟ ان هناك - حتى فى الأوساط المثقفة - أناسا يبقون بلا عيون أمام تعبيرية الأشياء حتى عندما يتجاوبون معها فإن النغمة الفعالة الخاصة للصورة والمنبعثة من نفس المصدر تبقى متنوعة إلى حد كبير تبعاً للزاوية وللخطة ، وعندما نعبر من المعنى النثرى الى المعنى الشعرى ؛ ألا تخاطر اللغة بفقدان صلابتها المعنوية ؟ إننا عندما نتجاز درجة من احتمالية تعدد المعنى لا تستطيع اللغة ان تؤدى وظيفتها .

لكن حجة كتلك يمكن أن تكون قد انتقلت بطريقة مفتعلة .

ولنعبر أولا بالتفنيد على النقطة الأولى ، فالذين لا يرون فعالية الأشياء لا يستطيعون ان يقولوا شيئا ضد حقيقة هذه الفعالية ، كما لا يستطيع مرضى عمى الألوان ان ينكروا حقيقة الألوان ، فالقصيدة أكثر من أى فن آخر تتوجه إلى اولئك الذين سماهم الانجلو ساكسون the right reder القارئ المنتقى ...

فإذا كانت القصيدة لم يفهمها البعض فليس هذا خطأ القصيدة بنفس القدر الذى يبقى به نص علمى غامضا بالنسبة للكثيرين ، فهناك «ذكاء شعرى» هو «القلب» (إذا استعملت كلمة تجوزت لكنها تظل موحية) أو القدرة على تلقى الاجابة العاطفية لمشاهدة العالم .

أما بالنسبة للتنوع فيبدو أنه - تبعا لتجارب حديثة - أقل مما يتصور للوهلة الأولى ، فالارتباط بين «اللون - المشاعر» و «الموسيقى المشاعر» على نحو خاص ، يؤكد فى الموضوعات التى تم اجراء الاختبار عليها وجود ارتباط صلب لا جدال فيه . ونفس الشىء يقال بالنسبة لظاهرة تبادل الحواس كما عرفها وارين Warren [1] .

---

(١) Dictionary of Psychology. Boston. 1934.

إن الربط بين اللون والصوت على نحو خاص يبدو أنه متسع إلى حد كبير وأن التغيير فيه قليل من فرد لآخر على الأقل فى داخل جماعة متجانسة اجتماعيا وثقافياً ، لقد رأينا الدور الذى تلعبه تداعى الحواس فى العملية الاستعارية وتداعي حواس مختلفة هو بالتأكيد راجع إلى تشابه مصادرها الفعالة ، فهناك لون من «حسية الوجود الخارجية» يعطى لكل محسوس «تعبيريته» ونغمته العاطفية ، وهذه النغمة يمكن أن تكون متطابقة أو متشابهة مع محسوس ينتمى إلى طائفة مختلفة ، ولقد أثبتت التجربة أن الذوات الإنسانية تتجه إلى أن تجمع من ناحية كل ما هو مضىء ، مدبب ، جامد ، عال ، خفيف ، سريع ، حاد ، ضيق وتوابع هذه الأشياء فى سلسلة طويلة ، وعلى العكس من ذلك ، كل ما هو مظلم ، حار ، رخو ، لين منهك ، منخفض ، ثقيل ، بطىء عريض ، واسع ... إلخ فى سلسلة أخرى طويلة» [١] .

وفيما يخص الحيوية الكلامية فإن قدرتها العاطفية هى نفس قدرة الأشياء التى تشير إليها ، فالكلمات كما يقول هيجل هى «رموز الأشياء المقدمة» وليس لها من قوة إلا دعوة هذه الأشياء لوعى المتلقى ، لكنه يوجد ، كما رأينا ، نمطان من تقديم الأشياء ، وكل كلمة تكمن فيها قوة اثارة هذا النمط أو ذاك ، تبعا لبناء الرسالة التى تأخذ مكانها فيها كل كلمة إذن لها بالقوة معنى مزدوج اشارى أو ايحائى ، والمعنى الإشارى هو الذى يوجد فى القواميس فالكلمة تعرف حسب خصائصها الإدراكية ، والخصائص العاطفية لا تجد لها فى القاموس مكانا إلا من خلال «المعنى المجازى» عندما تكون الكلمة مستعملة فى استعارة شائعة ، لكن يمكن أن نتخيل وجود «قاموس ايحائى» والكلمات فيه ستحدد بدءا من خصائصها العاطفية ، وسوف يكون معنى «أحمر» فيه «مثير» أو «عنيف»

(١) Whore. language. thought and Reality. cit. Par. jakobson. Essais. p. 242.

ومعنى «أزرق» هادئ أو «مسكن» ... إلخ ، وبالتأكيد فإن قاموسا كهذا سوف يعتمد على قاعدة لم تعد بعد صلبة ، والتعريفات تخاطر بأن يكون فيها تنوع كبير من قاموس لآخر . ومع هذا فإنه مع منهج «قياس المعنى» [١] الذى وضعه «أو سجود» ومعاونوه ، يمكن أن نأمل فى أن نحمل إلى هذه المعانى أساسا تجريبيا بل وان نحدد لها قيمة كمية .

ان هذا المنهج قائم على نظرية «التكامل فى المعنى» المعتمدة على سلم ذى قطبين وسبع درجات يحدد القطبين صفتان متعارضتان حسن / قبيح قوى / ضعيف ، حار / بارد ... إلخ والموضوعات ترتب على هذا السلم حسب درجة قياس المعنى ، والتحليل الاحصائى لعدد كبير من الاجابات ، يسمح بأن نبنى «تضادا معنويا ذا ثلاثة أبعاد» يمكن أن يجد فيها كل تصور موضعا له ، وهذه الأبعاد تسمى «القيمة» و«القوة» و«النشاط» ويبقى بالتأكيد ملاحظة أن هذه الأبعاد الثلاثة تحدد المعنى لا فى عمومه ولا فى مركباته الايحائية كما لاحظ ذلك «اولمان» .

واعترافات المؤلفين أنفسهم تذهب إلى أن هذه الأبعاد الثلاثة لا تعطى إلا تحليلا ابتدائيا لكن يبقى أنها تمد الذاتية بقاعدة موضوعية ، وكما يقول المؤلفون فإن «الموضوعية» تتعلق بدور الملاحظ لا بالموضوع الملاحظ [٢]» .

* * *

نستطيع الآن أن نعود إلى مرحلتنا الثانية ، لقد كنا قد عرفنا الصورة بأنها صراع بين الوظيفة والمعنى ، والجملة الشعرية تعطى لجزيئاتها وظيفة ليست معانيها مؤهلة لأدائها . وهذا التعريف يمكنه الآن أن يكتمل فيكفى ان تحل فى هذه الصيغة كلمة «اشارة» بدل كلمة «معنى» ، فالمعنى الاشارى يجعل الجزئيات غير قادرة على أداء الوظيفة

---

(١) Osgood Suci et Tannenbaum, Measurement of meaning. Univ. of Ellions. 1958.

(٢) Osgood. op. cit., p. 25.

التى تحددها لها الجملة ، لكن «الايحاء» يأخذ المكان الذى خلا بهروب «الاشارة» ومن هنا فإن توافق الجزئيات يتم على المستوى الايحائى ، وهناك لون من «المنطق العاطفى» يخلع معدله على الجملة الشعرية ، واللغة تغير قانونها ، ودون شك تبقى البديهات الضرورية لأى اتصال كلامى فالرسالة لابد أن تكون قابلة للفهم لكن هذه القابلية لم تعد على نفس النمط الذى كان ، والدال يرسلنا إلى مدلول آخر (س ٢) الذى يأخذ مكان (س ١) والمدلولان (س ١ ، س ٢) لهما مرجع واحد مما يؤكد تلاقى القانونين لكن قواعد التطابق لم تعد كما كانت .

ان قانون اللغة العادية يعتمد على التجربة الخارجية ، لكن قانون اللغة الشعرية يعتمد على التجربة الداخلية انه يلخص مثلث التقابل والتعارض والكيف كما تعكسه حساسيتنا ، فالصلوات التبشيرية زرقاء لأن انطباعنا الكيفى يتقابل مع ذلك اللون ، لنقل ان «هادى ، مسكن» يتطابق مع ما تنتجه الأجراس التى تدق لهذه الصلوات ، ومن نفس المنطلق فإن بوق الصيد هو أداة موسيقية لكن فى دعوته شيئا ، من «الحنين والبعد» يتقابل بالتحديد مع ما يمكن أن تقوله الحساسية عن الذكريات ، ففي الشعر كما فى النثر يتناسب المسند مع المسند إليه ، والجملة الشعرية هى من الناحية الموضوعية خطأ ولكن من الناحية الذاتية حقيقية ، والشعر كما كان يقول هيجو : «هو السر الخاص الكامن في كل شيء» أو كما يقول مالارميه : «الشاعرية الجديدة يمكن أن أحددها فى كلمتين فهى «الرسم» لا للأشياء ، ولكن لما تنتجه الأشياء» .

ودون شك فإن شاعرية كتلك تترك جانبا كبيرا للتأمل الشخصى ، ونحن نفتقد القاموس الايحائى الذى يمكننا أن نراجع فيه صلاحية الاسناد الشعرى لكن الشاعر هنا يمكن أن يسأل التجربة لكى تعطيه ضمانها ، وعلى سبيل المثال فإن منهج «اوسجود» يسمح بقياس المسافة التى تفصل داخل «الفضاء المعنوى» بين الموقعين اللذين يشغلهما كل

من المسند والمسند إليه ، فإذا كان هذان الموقعان متطابقين أو شديدى التقارب (مع مكانهما فى الجدول الموضوعى) فإن ذلك يعد دليلا أو على الأقل مؤشرا على أن حدس الشاعر يلتقى مع حدس جمهوره ، ويمكن أيضا أن نحلم بتطبيق المناهج الكلاسيكية للجماليات التجريبية فمنهج الاختيار مثلا ، عندما نعطى لموضوع ما ، من بين قائمة من الصفات مسندا يتناسب ذاتيا مع موضوع معين ، فإن هذا يسمح بعرض الحقيقة الشعرية على معيار كلاسيكي للحقيقة الموضوعية ، مع فرق ، هو ان المطابقة فى هذه الحالة لن تكون بين عقول ولكن بين حساسيات ، وأيا كانت نتائج هذه التقارب فإننا لا ينبغى ان نخلط بين «الذاتية» و«العشوائية» . ولنأخذ هنا عبارة بريتون : «ان الشاعر يستجيب فى لغته إلى وضوح فى المشاعر بالنسبة له فى قوة الوضوح التجريبى [1]» ولأجل هذا فإنه يمكن الحديث عن «قانون» فالشاعر لا يترك نفسه لكى تحمله الكلمات ، انه يتحدث عن حقيقة ليست خالية من المعنى إلا فى نظر القانون الموضوعى ، وهى ينبغى أن تكون كذلك فقى نظره لكى يترك المكان لقانون اخر ، لقد قال «الوارد» Eluard

الأرض زرقاء مثل برتقالة

لا يوجد على الاطلاق خطأ فالكلمات لا تكذب

وهو تاكيد يمكن الموافقة عليه بشرط أن نعطى للكمات معناها الايحائى وفى غياب ذلك سوف يتهاوي البيت الأول فى اللامعقولية .

ان الشعر يتحدد بالقياس إلى قانونين ، وهو سلبى بالقياس إلى احدهما ، ايجابى بالقياس الى الآخر وهو لهذا يمكن أن يكون له مقابلان :

١ - النثر الذى يحترم القانون الاشارى .

٢ - اللامعقول الذى لا يحترم لا القانون الاشارى ولا الايحائى .

---

(١) هذا الوضوح بالنسبة إلى البعض راسخ ، والذاتية مرتبطة بالموضوعية العميقة للذات ، لكن هذه قضية تعود إلى الميتافيزيقيا وليس إلى علم الشعر .

والجملة الشعرية وحدها هى التى تستجيب لمطلب مزدوج تتحدد على أساسه فهى لا تطيع جانبا وتطيع الآخر ، وهو ما يمكن أن نتصوره من خلال الجدول التالى :

الجملـــة	المـــــلاءمة	
	ايحائية	اشارية
نثرية	−	+
لا معقولية	−	−
شعرية	+	−

ان هذا الجدول كما نرى لا يشتمل على كل الاحتمالات ، فهو يفتقر فى مقابل الجملة اللامعقولية التى تشتمل على السلب مرتين ، إلى جملة تشتمل على الايجاب مرتين ، لكن جملة كتلك لا وجود لها فإذا كان الشعر فى الواقع قد صنع من الصور ، وكانت الصور انتهاكا للقانون الاشارى وهى النظرية التى يقوم عليها تحليلنا ، فإن نتيجة ذلك ان السلبية الاشارية هى شرط أولى للايجابية الايحائية ، فالايحائية والاشارية متنافسان والاجابة العاطفية والاجابة الذهنية لايمكن أن يولدا فى وقت واحد فهما متناقضان . ولكى يستمر بقاء الأولى لابد أن تختفى الثانية ، ففى جملة مثل «سماء زرقاء» ليس هناك تناقض بين الإيحائيات والصيغة يمكن أن تعد ايجابية من خلال الملاءمة المزدوجة لكن لكى تطابق الإيحائيات لابد أن تتحقق وهو ما لا يمكن إلا إذا ترك «المعنى الاشارى» لها المكان ، وليست هذه هى حالة الجملة التى معنا والتى هى ملائمة من الناحية الاشارية ولهذا تبقى جملة نثرية .

ان الاستعارة كما قلنا هى هدف الصورة ، والمجاوزة التركيبية لا تأتى إلا لكى تثير المجاوزة الجذرية ، لكن الاستعارة الشعرية ليست مجرد تغيير فى المعنى انها تغيير لنمط أو لطبيعة المعنى ، مرور من المعنى

الذهنى إلى المعنى العاطفى ، ولهذا فإنه ليست كل استعارة بشعرية فإذا كان (ص ٢) جزءا من (ص ١) فإن تغيير المعنى يظل على المستوى الاشارى . لقد تغير المعنى ولكن لم تتغير اللغة ، والاجابة تبقى ذهنية ، ومن هنا فإنه توجد استعارات علمية ، فعندما نسمى الالكترون «الكوكبى» فإن المعنى الاستعارى لهذا المصطلح يتبين من خلال خصائص تنتمى إلى المعنى الاشارى للكلمة ، فبدءا من المعنى الاشارى العام لكلمة «كوكب» وهو «جسد فضائى يدور حول الشمس» أخذنا جزئيات «جسم ... يدور حول ...» . فالملاءمة فى العبارة لكن في اطار نفس المحيط المعنوى وهو المحيط الاشارى أى محيط النثر . ولكى يظهر الايحاء أى الشعر لابد ألا يكون بين (ص ١) و (ص ٢) اية عناصر مشتركة ، وهنا ، وهنا فقط ، وفى غياب كل تشابه موضوعى يظهر التشابه الذاتى ، ويظهر المدلول العاطفى بالمعنى الشعرى .

وهذا يفسر لجوء الشعر الحديث – كما بينا – على نطاق واسع الى «الاستعارة البعيدة» ولكى يفعل هذا أقام عدم الملاءمة على «أوليات» اللغة فهذه «الأولية» من خلال بساطة مفهومها تستبعد اية امكانية للتطابق أو التوازى مع مصطلح آخر ، ولا يمكن أن يتم التشابه إلا بطريقة عرضية وعلى مستوى الاجابة الذاتية العاطفية .

إذا كان الشعر الحديث يوسع إلى حد كبير مجال استخدام الكلمات الحسية وعلى نحو خاص كلمات الألوان ، فليس هذا – أو لنقل فليس هذا فقط – ما يعتقد البعض لادخال المحسوسات الى عالم الشعر ، فلقد نسب طويلا إلى الاستعارة وظيفة العبور من المجرد الى المحسوس [١] ، والواقع أن هناك استعارات كثيرة تتم بين محسوس ومحسوس مثلا : «شعور زرقاء» (بودلير) عيون شقراء (رامبو) سماء خضراء

---

(١) عرف «ماروزو» الاستعارة بأنها «وسيلة تعبيرية تعد نقلا لنقطة مجردة إلى عالم المحسوسات» .
Lexique de terminologie linguistiquc - Paris. 1943.

(فاليرى) ... إلخ . والحقيقة ان كلمات الألوان لا تحيل إلى الألوان ، أو بمعنى أدق لا تحيل إليها إلا فى مرحلة أولى ، وفى مرحلة ثانية يصبح اللون ذاته دالا على مدلول ثان ذى طبيعة عاطفية ، فعندما يقول «مالارميه» «صلاة زرقاء» فليس هنا اية «صورة» والواقع ان من المستحيل التخيل ، لكننا فقط أمام وسيلة لاظهار استجابة عاطفية لا يمكن الحصول عليها بطريقة أخرى . ان الشاعر لا يريد أن «يرسم» والاستعارة لم تعد «رسما» كما لم يعد الشعر «موسيقى» . الاستعارة الشعرية هى عبور من اللغة الاشارية إلى اللغة الايحائية ، عبور تم من خلال استدارة كلام فقد معناه فى المستوى اللغوى الأول لكى يعثر عليه فى المستوى الثانى .

ان مجمل العملية الشعرية يمكن أن يرمز إليها من خلال الرسم الذى قدمناه فى الباب الثالث ومن خلال اعطاء المدلولين قيمهما الرمزية .

س

↓

المعنى الاشارى = ص ١ ————

السياق

المعنى الايحائى = ص ٢ ————

ان النظرية الايحائية للشعر كما قلنا من قبل ليست مبتكرة ، لكن الذين يؤيديونها ، يعتبرون عادة ان المعنيين مستقلان ، وهو ما يظهر بوضوح خلال الفقرة التالية لريتشارد : «فى الاستعمال العلمى للغة ... ينبغى أن تنتمى الروابط والعلاقات الاشارية إلى النمط الذى نسميه «منطقيا» لكن بالنسبة للاستعمال العاطفى ، لا تعد العلاقة المنطقية ضرورية ، بل ان هذه العلاقة يمكن أن تكون – كما يحدث غالبا – عقبة لأن المهم هو أن يكون لسلسلة المواقف الناتجة عن الاشارات تنظيمها الخاص والتشابك العاطفى الخاص فيما بينها وهذا لا يتبع غالبا العلاقات المنطقية للاشارات التى تولد تلك المواقف» [١] .

---

(١) Princips. p. 268.

وما يسميه المؤلف هنا «علاقات منطقية» نسميه نحن «ملائمة اشارية» يمكن أن تصاحب أولا تصاحب «الاستعمال العاطفى» هى كما يقول لنا «تشكل غالبا عقبة» وهو ما يعنى أنها ليست بالضرورة عقبة .

حول هذه النقطة الرئيسية نختلف مع التصور الذى تقرره غالبا النظريات العاطفية للشعر . ان المعنى العاطفى هو خصم مضاد للمعنى الذهنى ، وينبغى نتيجة لهذا بالضرورة وضع «عقبة» أمام هذا لكى ينتصر ذلك .

يبقى أن المنافسة بين المعنيين ، وهى التى تتولد منطقيا عن تحليلنا لا تشكل مع ذلك قضية بديهية فى ذاتها ، فنحن لانرى سلفا لماذا لا يمكن ظهور هذين النمطين من الاستجابة فى وقت واحد ، وهنا تكمن مشكلة يمكن أن يلقى حلها بعض الضوء على لطبيعة العميقة للوظيفة اللغوية .

* * *

نحن حتى الآن لم نفكر إلا فى اطار العبارة الاسنادية ، وبقى ان نختبر كيف تؤدى المرحلة الثانية وظيفتها فى أنماط الصورة الأخرى ، وسوف يبقى المبدأ الرئيسى كما هو : استبدال المعنى الايحائى بالمعنى الاشارى يلائم المبدأ الذى تؤدى على أساسه الوظيفة صورتها .

ففيما يتصل «بالتخصيص» بينا من قبل ان المجاوزة هى تخفيض من خلال تغيير مزدوج نحوى أولا ومعجمى ثانيا ، والصفة الزائدة ، تعد زائدة لأنها غير قادرة على ملء الوظيفة المخصصة للصفات ، ولكى نقلل المجاوزة ، لابد أن تتحول الصفة إلي «نعت مقطوع» يؤدى وظيفة استثنائية ، وهو ما يمكن إلا إذا كان معناها يسمح بذلك ، وقد بينا انه اذا كان تلك هى الحالة عند الكلاسيكيين ، فانها تكاد ألا تكون كذلك على الاطلاق عند المحدثين ، ففى مثل :

الأفيال الخشنة ... تذهب إلى أرض الميلاد

لا يمكن للصفة أن تلعب دور التحديد المكانى أو السببى أو

الاضـرابى ... إلخ لكن هذا العـجـز لا يتصـل إلا بالمعنى الاشـارى ويأتى الايحاء إذن ليحتل المكان ويعيد للصـفـة وظيفـتـها ، والصـورة العاطفـيـة «للخشونة» هى لون من «الشدة الغليظة» والصفة اذن يمكن ان تؤدى وظيفة سببية ، فهى توضح السير العتيد القاسى للأفيال فى ذلك العالم الجامد الميت ، عالم الصحراء كما يراه الشاعر .

والمجاوزة النحوية يجرى تخفيضـها بنفس الطريقة ، فقلب الصفة * كمـا رأينا يعطيـهـا مـعنى الجنس ، ففى «شـقـراء شـعرات» توضح الصـفـة نوعـا بين أنواع ، أمـا فى «شـعرات شـقـراء» فـإن الصـفـة تنطبق على كل أفراد الجنس كما لو أن كل الشعر بطبيعته أشقر ، وهو ما ليس بصحيح إذا احـتـفظت «شـقـراء» بمعناها الاشـارى ، صـحيح إذا أخـذت عن طريق المعنى الايحائى معنى «درجة دقيقة من الجمال الواضح الرقيق» المعبر عن جوهر الأنوثة ذاتها والتى يأتى الشعر رمزا لها ، كما لو ان المرأة السمراء ليست مليئة بالأنوثة ، أو أكثر من هذا كما لو أن شعرها يخفى وراءه لونا من «الشـقـرة» السـرية ، وهـى أشـيـاء تبـدو خـاليـة من المعنى أمـام عـيـون العـقل ، ولكن تبـدو على العكس بديهة فى قلوب الشـعراء ، على الأقل فى قلوب الشعراء الذين يتعبدون فى محراب «الشقرة» وهم عديدون .

ولنعـبـر فى النهـاية إلى «النظم» لقـد بينا ان الملامح العـروضـيـة : القافية والبحر والتضـمين ... إلخ ليست مجرد صـور صـوتية وإنما تمارس وظيـفـة مـعنوية ، فـالقـافـيـة إذا بدأنا بهـا ، هـى دال ، وتبـعـا لمبـدأ توازى الصـوت والمعنى فـإن التـشـابه الصـوتى يعنـى وجـود التـشـابه المعنوى ، والكلمات التى تتشـابه حروفها ينبـغى ان تتشابه معـانيها ، وهذا الجانب

---

* يشير المؤلف هنا إلى امكانية تقديم الصفة على الموصوف أو تأخيرها عنه فى بعض التراكيب فى اللغة الفرنسية ، وهى امكانية لا تسمح بها طبيعة اللغة العربية .

المعنوى من القافية اشار إليه الدارسون مرات عديدة [١] . وهكذا كتب جاكوبسون «مادمنا نقيم تعريف القافية على أساس تردد منتظم لصوت أو لمجموعة أصوات ، فنحن نرتكب تبسيطا مخلا لمعالجتنا لها من الناحيةالصوتية فقط ، ان القافية تتضمن بالضرورة علاقات معنوية بين الأجزاء التى تربط بينها» [٢] ويبقى توضيح طبيعة هذه العلاقة المعنوية . وقد رأينا من قبل انها علاقة «سلبية» وان القافية قد اصبحت فى معرض تطورها تزداد غنى من فترة إلى أخرى ، ويقل اعتبارها قافية «نحوية» فى نفس الوقت ، تزداد قوة التشابه فى الأصوات وتقل درجة التشابه فى المعانى ، ولقد وقفنا فى خلال الفصل الذى خصصناه للنظم عند المرحلة السلبية فى علاقة الصوت بالمعنى ، وانتهينا إلى انه يوجد نتيجة لذلك عزم متعمد على تقليل درجة الوضوح فى الرسالة ، لكن هذا العزم لا تقتصر نتائجه على الجانب السلبى فقط فهو ليس مجانيا ، فالنظم لا يقلل درجة الوضوح إلا فى الرسالة الاشارية ، ومبدأ التوازى الذى انتهك فى» هذا المستوى ، يتحقق فى المستوى الايحائى ، فاللا وظيفة فى لغة الشعر ليست دائما إلا الوجه الآخر لوظيفة لها نظام آخر . والقافية تمثل بدورها حركة ميكانيكية تتم على مرحلتين ، ويمكن أن نتصورها من خلال الرسم التالى .

وسوف نشير للمعنى الاشارى بالرمز س د وللمعنى الايحائى بالرمز س ح

١ -	س ا ١	س ا ٢
٢ -	س د ١	س د ٢
٣ -	س ح ١	س ح ٢

---

(١) انظر على نحو خاص :

Wimsatt. the verbal Ieon Lexington 1945.

(٢) Essais. p. 233.

فنحن نرى التوازى يتحطم بين الدور الأول والدور الثانى ، لكن يعود بين الأول والثالث والمرور بالدور الثانى ضرورى ، لأنه كما قلنا ، لا يمكن أن يتحقق (س ح) إلا إذا ترك له المكان (س د) .

ولنرى الآن كيف تعمل الحركة الميكانيكية للقافية من خلال مثال من شعر بودلير :

يا طفلتى شقيقتى	Mon enfant, ma Seour
فلتحلمى بالرقـــــة	Songe à la douceur

فلدينا كلمتان فى القافية ليست بينهما اية قرابة معنوية ، الرقة صفة معنوية ، والشقيقة عضو فى الأسرة ، وليس هناك أى تضمين متبادل فى النقطتين ، والتشابه الصوتى بينهما ليس إلا مصادفة لغوية ركز عليها خداع القافية ، لكن هذه المرة تأتى الحقيقة العاطفية لكى تصحح الخطأ الاشارى ، فإذا كانت «الأخوة» توحى بقيمة تحس على انها علاقة مودة وحب ، فإن من الصحيح ان كل اخت «رقيقة» وحتى على سبيل التبادل كل رقة هى «اختية» ان سيمانتيكية القافية استعارية [١] ، فالتوازى الصوتى يلعب نفس الدور الذى تلعبه العلاقة الاسنادية ، ويمكن الحديث عن عدم الملاءمة بالنسبة للقافية التى تتطلب نفس خطوات التقليل ، وفى المثال الذى معنا ، سوف نرى تقاربا ملحوظا بين الصورتين (الاسناد والقافية) المعادلة المطروحة من خلال القواعد (طفلة = شقيقة) هى خطأ وكذلك المعادلة المطروحة من خلال القافية (شقيفة = رقة) لكن تغيير المعنى يعطى لهذ الجزئيات الثلاثة معادلاتها المعنوية ويبرر المعادلة المزدوجة .

لكى نقيس الصعوبة الاستثنائية لقافية كتلك لابد أن نعرف انها

---

(١) هنا تجد عبارة مالارميه «الشعر يصحح اخطاء اللغة» معناها .

تستجيب لثلاثة مطالب : ١ - الموازاة الصوتية . ٢ - التغاير الاشارى . ٣ - التناسق الايحائى . والقافية التى تنتمى إلى هذا النمط والتى يمكن تسميتها «بالقافية المعلة» لا توجد فى كل الأبيات ، بل انها ذات ندرة نسبية ، والقافية تقنع غالبا بوظيفتها الصوتية وبتقوية البحر ، لكن القافية النادرة حين توجد تمارس دورا لا تقارن أهميته . فى المقطع الأول من سونيتا «الأوز» تأتى هذه القافية التى تتفق فى ثلاثة أصوات Ivre (ثمل) délivre (ينقذ) vivre (يعيش) فهى إلى جانب كونها قافية غير نحوية وغنية ، تشتمل على تقارب ايحائى ملحوظ ، ومبدأ بانفيل : «عليك أن تضع القوافى ما أمكن ، بين كلمات شديدة التقارب الصوت ، شديدة التخالف فى المعنى» يعارضه مبدأ بوب Pope الذى يقول «ان الصوت لابد أن يبدو وكأنه صدى للمعنى» . والتعارض يمكن أن يحل لو اننا رجعنا إلى مبدأ وجود نمطين للمعنى ، فمبدأ بانفيل يتعلق بالمعنى الاشارى ومبدأ بوب يتعلق بالمعنى الايحائى ، والقافية المعلة تستجيب فى وقت واحد للمبدأين ، فالذى بينهما ليس تعارضا وإنما علاقة تضمينية ، والقافية لا يمكن أن تستيجيب للمبدأ الثانى إلا إذاكانت قد استجابت للمبدأ الأول .

البحر والايقاع لهما نفس وظيفة القافية، تأكيد الدورة الصوتية التى هى جوهر الشعر ، ووحدة الايقاع ليست غالبا إلا تقريبية ، لكن المهم ان «المقال» يكون قابلا للتجزئ الى وحدات «تتذبذب» حول عدد ثابت من المقاطع والأذن تتلقى انطباعا بانتظام صوتى يكفى لكى يوجد تقابلا جذريا بين الشعر والنثر .

هذا الانطباع بالانتظام ، تأتى مهمة الايقاع لكى تدعمه ، فالوحدات التفعيلية تشتمل على عدد متساو من النبرات ، وفى أحسن الأحوال يتساوى توزيع أماكن هذه النبرات من بيت إلى آخر ، والايقاع كما قلنا هو فى وقت واحد بناء ودورة ، وقليلة هى أهمية البناء والايقاع الذى يجرى عليه البيت فى أن تكون قاعدة الصيغة هى مقطعين أو ثلاثة أو

أربعة والأهم أن تكون نفس الصيغة هى التى تتردد من بيت إلى آخر لكى تتم الحركة الميكانيكية على المرحلتين اللتين تشكلان الطاقة العميقة لكل شعر ، وهكذا إذا نظرنا مثلا إلى هذين البيتين :

Un Frais parfun sortait des touffes d'asphodéle.

Les souffles de la nuit flottaient sur Galgala.

عندما كان العطر الطازج ينبعث من طاقات الزنبق

كانت ريح الليل تتهادى فوق جبال الجليل .

يتأكد التطابق الصوتى ثلاث مرات من خلال :

١ – تكرار حرف .

٢ – عدد المقاطع الثابت (١٢).

٣ – وجود الايقاع (٤/٢/٢/٤ و ٢/٤/٢/٤)

وهذا التطابق الصوتى يتضمن تطابقا معنويا وهو تطابق لم يظهر من خلال المعنى الاشارى ، فالبيتان يشيران إلي معنيين متجاورين لكن مختلفان (الزنبق تنبعث منه رائحة طيبة ، ونسيم الليل يهب على الجليل) وإذن فإنه لتحقيق مبدأ التوازى ، يأتى المعنى الايحائى لكى يأخذ مكانه ، فالبيتان فى الواقع يوحيان بنفس «جو» المعنى (ألوهية ، رقة ، سلام ، حب) واللغة اذن قد أدت وظيفتها الشعرية وهى ان تدفع الروح الى أن «تشم» ما لم تتعود إلا على «التفكير» فيه .

وعدم التوازى ، ليس بدوره مجاوزة بلا مقابل ، فهو فى بعض الحالات يلعب دورا مساعدا فى خدمة البحر أو القافية ، وفى بعض الحالات يقوم بدور القاء الضوء على كلمة ولكن ليست هذه وظيفته الأساسية ، واطراد استخدام الشعر الحديث لعدم التوازى يظهر أن هذا الأسلوب له خصائصه الذاتية ، ان المجاورة بين البحر والتركيب مقصودة لذاتها، وهى يراد منها معارضة التقسيم العروضى بالتقسيم التركيبى . وانتهاك مبدأ الموازاة من خلال ذلك وفى البيت الذى أخذناه كنموذج :

ذكريات ، ذكريات ماذا تريد منى ؟ الخريف

تتعارض التقسيمات التركيبية مع الوحدات العروضية ، فالبحر دال يحيل إلى مدلول ، «والخريف» هنا ، لم يعد فاعل العبارة التى تتلوها ، لكنه مكمل للعبارة التى تتلوه ، كما انه يقدم الاجابة على السؤال المطروح على الذكريات لكن تلك وظيفة يرفضها المعنى الاشارى ، ويقبلها المعنى الايحائى إذا كانت كل الذكريات «خريفية» .

فى اطار ذلك «التلاقى» العاطفى الذى يعطى قانونه التنظيمى الى عرف المقال الشعرى ، يمكن اذن ان نكمل هنا ، كما فعلنا فى الرسم الذى قدمناه من قبل من خلال دور ثالث تلجأ اليه المجاوزة التى يقدمها الدور الثانى .

دال ―― ―― / ―― / ――

معنى اشارى / ―― ―― ――

معنى ايحائى ―― / ―― ―― / ――

ان الدور الايحائى يعتدم على موازارة الصوت والمعنى ، لكن هذه موازارة من النمط التجانسى والتقارب الذى ارتابت فيه الدراسات الشعرية دائما بين وجهى الرمز ، ليس تقارب الصوت والمعنى ، لكنه تقارب العلاقة بين الدوال والعلاقة بين المدلولات ، تلك العلاقة مزدوجة فهى سلبية على المستوى الاشارى ، ايجابية على المستوى الايحائى .

ان التقابل بين المعنى الاشارى والمعنى الايحائى يعطى المفتاح لكل الصور ، فالشعر كما يقال هو استعارة كبيرة ، وفى كل الحالات فإن المقصور كمابينا هو «تغيير المعنى» والمجاوزة دائما قابلة للتخفيض من خلال ذلك الطريق لكن المشكلة الوظيفية تطرح هنا : لماذا لا نسمى الأشياء بأسمائها ؟

لماذا نقول «هذا المنجل الذهبى» ولا تقول ببساطة «هذا القمر» ؟ ان الاجابة توجد فى التقابل بين النمطين ، فالمعنى الادراكى والمعنى العاطفى لا يستطيعان أن يعيشا معا فى وعى واحد ، والدال لا يمكن أن يشير فى وقت واحد إلى مدلولين يتطاردان ، ولهذا السبب فإن الشعر لابد أن يستخدم طريق الدوران ، لابد أن يقطع العلاقة الراسخة بين الدال والفكرة لكى يحل محلها العاطفة ، على أن يوقف وظيفة القانون القديم لكى يتيح لقانون جديد أن يعمل ، الشعر ليس «شيئا آخر» غير النثر ، كما قلنا من قبل انه «المضاد للنثر» والاستعارة ليست مجرد تغيير للمعنى ولكنها تحوير له ، والكلام الشعرى هو فى وقت واحد موت وبعث للغة .

لكن الاستعارة ضرورة ، فإذا كان الشعر فنا أى صناعة ، فذلك لأن القانون الذهنى هو القانون العادى والدال يحيل المتلقى منذ البدء إلى المعنى الإدراكى ، ان الشاعر لا يستطيع أن يقول ببساطة «القمر» لأن هذه الكلمة تنير فينا بطريقة عفوية «الشكل المحايد» للوعى ، ومن اجل هذا كان النثر «نثريا» ومن أجل هذا كان الشعر فنا . لكى يثير الصورة العاطفية للقمر ، لابد أن يلجأ الشاعر إلى «الصورة» لابد أن ينتهك القانون اللغوى ، لابد أن يقول : «هذا المنجل الذهبى فى حقل النجوم» لأنه بالتحديد لا تستطيع هذه الكلمات فى اطار القانون العادى ان تتجمع .

لكن هذه العلاقة بين الدال والاشارة ، ليست بالضرورة علاقة طبيعية ، انها يمكن أن تكون نتيجة لتعمق ثقافى ، أو لترتيب اجتماعى تم منذ العصر الأول واثر على وعى الانسان المتحضر ، انها تتبع – كما سنحاول ان نبين ذلك يوما ما – لبناء اللغة ، التى هى فى ذاتها انعكاس لثقافتنا ، وليس هناك ما يمنع سلفا من امكانية تخيل ربط مضاد ، علاقة مباشرة بين الدال والمعنى الايحائى ، لكن فى هذه الحالة كان الشعر هو الذى سيصير طبيعيا والنثر هو الذى سيصير فنيا ، وكان ينبغى أن

تستخدم «الصور» لكى نثير الصورة المحايدة للأشياء ، بينما كان يكفى على العكس أن تسمى الأشياء بأسمائها ، ان أقول (زهرة) لكى أخفض الصورة العاطفية ، لكن الأمر ليس كذلك فى حضارتنا، فقانوننا اللغوى قانون اشارى ، ومن أجل هذا فإن الشاعر يحرص على أن ينتهكه ، إذا أراد أن يكشف عن الوجه المثير للعالم الذى يثير ظهوره فينا هذا الشكل المحدد من المتعة الجمالية الذى سماه فاليرى «الافتتان» .

* * *

ملحق تعريفي بأهم الأعلام

١ - لويس آراجون Aragon (L.)

كاتب وشاعر فرنسي (١٨٩٧ - ١٩٨١) ساهم مع بريتون وسوبولت في انشاء المجلة الأدبية سنة ١٩١٩ . ونشر ديوانه «نار المتعة» سنة ١٩٢٠ والحركة الخالدة سنة ١٩٢٥ وساهم في انشاء حركة الدادية وحركة السريالية في أوائل العشرينيات . والتحق بالحركة الشيوعية الفرنسية سنة ١٩٢٦ . والتقى بالأدبية «السا» في أوائل الثلاثينيات فأثرت كثيرا في مجرى حياته وحولها أصدر ديوانه «أغنية إلى إلسا» سنة ١٩٤٢ و«عيون السا» سنة ١٩٤٢ . وتنوع انتاجه الأدبي ليشمل كتابة القصة والرواية والسيناريو والمقال الأدبي والمقال السياسي الملتزم الى جانب الشعر حتى عد واحدا من أواخر الكتاب الموسوعيين في القرن العشرين .

٢ - تيودور دي بانفيل Banvill (T.D)

كان من شعراء فرنسا في القرن التاسع عشر (١٨٣٤ - ١٨٩١) وكان مع أستاذه تيوفيل جوتيه من زعماء مدرسة البرناسية التي اهتمت بالشكل الأدبي اهتماما كبيرا . وكانت بذلك تقف في مقابل كل من «الماديين» و«الرومانتيكيين» في القرن التاسع عشر . وكان يرى أنه ينبغي أن يصاغ الشعر بنفس القدر من العناية الذى كانت تصاغ به التماثيل اليونانية القديمة . ويؤكد على الاهتمام بالقافية ويقول «القافية هي الشعر كله» وفي سنة ١٨٧٢ ، كتب كتابه «معالجة قصيرة للشعر الفرنسي» وكانت أراؤه التي أوردها فيه موضع تقدير بودلير ومالارميه وكان يرى أن أنبل ما في الشاعر أنه يستطيع أن ينعش عاطفة نبيلة في قالب مكتمل ومحدد .

٣ - جيوم دى بلاى Bllay

أمير وفارس وكاتب فرنسى من القرن السادس عشر (١٤٩١ - ١٥٤٣) .

٤ - نيكولا بوالو Boileau. (N.)

كاتب فرنسى من زعماء الحركة الكلاسيكية (١٦٣٦ - ١٧١١) بدأ كتاباته بمهاجمة من أسماهم أصحاب الذوق الهابط (شابلان وكوتان وسكودرى) ثم ساند كتابات «الجيل الجديد» موليير ولافونتين وراسين : وكتب «فن الشعر» الذى لخص مبادئ المذهب الكلاسيكى .

٥ - هنرى بريمون Bremond (H.)

ناقد ومؤرخ فرنسى (١٨٦٥ - ١٩٣٣) كتب «التاريخ الأدبى والمشاعر الدينية فى فرنسا» وقف إلى جانب أدب التعبير عن المشاعر الفردية ومن ثم إلى جانب الرومانتيكية فى مقابل الكلاسيكية والكلاسيكية الجديدة وكانت له مناقشات خصبة مع فاليرى حول جوهر الشعر والشعر الخالص طبعت ١٩٢٦ .

٦ - رولان بارت Barthes (R.)

ناقد فرنسى (١٩١٥ - ١٩٨١) بدأ حياته الثقافية بالدراسات الكلاسيكية وكون وهو طالب بالسربون سنة ١٩٣٦ جماعة أنصار المسرح القديم . ولكنه تأثر بعد ذلك بكتابات ماركس وسارتر وقد قادته قراءة مستأنية لرواية الغريب لألبير كامى إلى أن يصل إلى اكتشاف نمط من الكتابة يتجاوز رموز الأسلوب الأدبية لكى يصل الى لون من الكتابة «المحايدة» أو «البيضاء» وكتب فى سنة ١٩٥٣ : «درجة الصفر فى الكتابة» ويحاول من خلالها أن يفسر كيف أثر تمزق العالم المعاصر وموقف الكاتب من ذلك التمزق على مفهوم الكتابة فى الأدب الحديث ، وقد طبق بارت مناهج النقد النفسى الفرويدى فى دراساته حول ميشلين سنة ١٩٥٤ وراسين ١٩٦٣ ، ثم اقترب من مناهج النقد اللغوى متأثرا

بفـرديناند دى سـوسـيـر على نحـو خـاص وذلك من خـلال دراسـتـه عن الأساطير والحياة اليومية سنة ١٩٥٧ ، وكتاباته عن عناصر السيمولوجى سنة ١٩٦٤ ثم كانت دراسـاته التـحليلية لاحدى روايات بلزاك بعنوان SIz سنة ١٩٧٠ وهو من خـلال هذه الدراسات وكثير غيرها أسهم فى انعاش حركة النقد الجديدة فى أوروبا وفرنسا خاصة وأسهم كذلك فى نقد بحوث المدرسة البنائية .

٧ – جورج بوفون Buffon (G.)

كاتب فرنسى وعالم نبات من القرن الثامن عشر (١٧٠٧ – ١٧٨٨) ، اشـتـهـر فى تاريخ التـفكيـر الأدبى بخطابه الذى أعده عندمـا رشح فى الأكاديمية الفرنسية سنة ١٧٥٣ بعنوان : «مقال فى الأسلوب» وجاءت فيه عبارته الشـهيرة : «الأسلوب هو الرجل» بعد ان كان شائعا من قبله أن الأسلوب هو «الطبقة» أو «الجنس الأدبى» أو «الترتيب البلاغى» وقد أحدث هذا المقال أثرا كبيرا فى تاريخ الدراسات الأسلوبية . (أنظر ترجمة كاملة لهذا المقال إلى العربية قمنا بها ونشرت فى مجلة البيان الكويتية أبريل سنة ١٩٨٠) .

٨ – شارل بودلير Baudelair. (ch.)

شـاعـر فـرنسى (١٨٢١ – ١٨٦٧) تذوق قسـوة الوحدة الحـادة منذ صغره عندما تزوجت أمه وهو طفل فى السابعة والحق هو بمدرسة داخلية ولم يكن على وفاق مع أسرته فى فترة طفولته ومراهقته ولعل ذلك يكمن وراء نظرته التقزيزية إلى العالم المحيط به طوال فترة حياته القصيرة التى لم تتجـاوز سـتـة وأربعين عـامـا وكـان بودلير ذا تأثير كـبـيـر على الانتـاج الشعرى والنثرى والنقدى ، من خلال كتبه ومقالاته ودواوينه المتعددة ، من خلال ديوانه «قصائد نثرية قصـيـرة» جرب محاولة انشاء نثر موسيقى دون ايقاع أو قافية ولكـنه فقط يملك ايقاعا غنائيا يتفـق مع حركة الروح ومن خـلال مقالاته النقـدية التى جمعت تحت عنوان «الفن الرومانتيكى»

و«المذكرات الخاصة» و«مقالات» درس انتاج فنانين آخرين رسامين مثل دى لاكروا أو موسيقيين مثل فاجنر ، ثم كان اكتشافه واعجابه بادجار الان بو الذى ترجمه إلى الفرنسية ترجمة لا تقل ابداعا عن الأصل . لكن انتاجه الشعرى هو الذى وقف به شامخا فى القرن التاسع عشر فى مقابلة البرناسيين أصحاب الشكل الخاص والواقعيين أصحاب الفن الايجابى ليكون مبدعا للشعر الرمزى وواحدا من أكبر من حولوا مسار الشعر فى القرنين التاسع عشر والعشرين .

٩ – اندريه بريتون Bréton (A)

أديب فرنسى (١٨٩٦ – ١٩٦٦) بدأ حياته بدراسة الطب ولكنه سرعان ما اتجه إلى الشعر وبدأ اتصاله بأبولونير فى مارس سنة ١٩١٧ وفى حلقاته تعرف بسوبولت ثم بأرجوان وساهم الثلاثة فى اصدار مجلة أدبية ثم فى تكوين الحركة السريالية ، صدر ديوانه الشعرى الأول سنة ١٩١٩ ، ثم ساهم هو ومجموعة السرياليين مع تزارا فى قيام حركة الدادية سنة ١٩٢٠ ولكن السرياليين عادوا للانفصال مرة أخرى سنة ١٩٢٢ وفى سنة ١٩٢٣ صدر الديوان الثانى لبريتون يحمل بوضوح ملامح الحركة السريالية ، كان يحلم باحداث انقلاب فى عالم الشعر من خلال عالم ما وراء الواقع وغزو طبقات جديدة فى اللغة ، واتكأ كثيرا على الحلم وعلى الكتابة العفوية ، وقد لخص بريتون كل ذلك فى «اعلان السريالية الأول» سنة ١٩٢٤ .

١٠ – كلود برنار Bernard. (C.)

عالم فزياء فرنسى (١٨١٣ – ١٨٧٨) شغل منصف أستاذ الطب التجريبى فى الكولبج دى فرانس سنة ١٨٥٥ ، واشتهر فى عالم الطب ببحثه حول «وظيفة جديدة للكبد باعتباره منتجا للمواد السكرية عند الإنسان والحيوان» سنة ١٨٥٣ ، واشتهر فى جال الفكر بعامة بمقدمته

فى الطب التجريبى سنة ١٨٦٥ من خلال تحديده للخيوط الرئيسية لمنهج البحث التجريبى .

١١ - بيير كورنى Corneille

شاعر مسرحى فرنسى (١٦٠٦ - ١٦٨٤) درس القانون وعمل بالمحاماه فى بدء حياته لكنه سرعان ما اتجه الى الشعر ، وبدأ كتابة مسرحيته الشعرية الأولى «ميلت» سنة ١٦٢٩ وتابع انتاجه المسرحى الكوميدى ولفتت موهبته نظر الوزير الكاردينالى ريشيليو فضمه إلى مجموعة الكتاب البارزين الذين ترعاهم الدولة ، ثم كتب «السيد» مسرحيته الشهيرة سنة ١٦٣٦ التى أثارت جدلا حادا فى عصره حول جدوى واحترام قانون الوحدات الثلاث الكلاسيكية فى المسرح ، ثم قدم بعد ذلك «هوراس» «وسنا» و«بوليوكيت» وقد ترجمت كثير من مسرحياته الى العربية ترجمات متنوعة ، ومن أبرز هذه الترجمات ما قدمه الشاعر خليل مطران فى الربع الأول من هذا القرن . وانتخب عضوا بالأكاديمية سنة ١٦٣٧ ، وشكل مع راسين وموليير أعمدة المذهب الكلاسيكى فى فرنسا .

١٢ - شاتوبريان Chateaubriand

أديب فرنسى (١٧٦٨ - ١٨٤٨) عاصر الثورة الفرنسية وكان ضابطا فى الجيش اضطر الى الهجرة إلى امريكا وإلى انجلترا فى بدايات الثورة ، ثم عاد إلى فرنسا سنة ١٨٠٠ لكى يتفرغ للأدب والفكر فكتب «عبقرية المسيحية» سنة ١٨٠٢ مركزا على فلسفة الرومانتيكية الدينية فى مقابلة فلسفة الكلاسيكية الاغريقية الوثنية ، واختلف مع نابليون فرحل إلى بيت المقدس وهناك كتب ملحمة «الشهيد» ثم عاد إلى فرنسا من جديد لكى يسهم فى الفكر والسياسة معا فواصل انتاجا أدبيا قصصيا وشعريا أو مزجا بينهما فى قصائد من النثر من ناحية من ناحية أخرى واصل نشاطه السياسى وتدرج فى مناصب الدولة حتى شغل منصب وزير الخارجية فى احدى فترات الصراع بين الملكيين والجمهوريين فى فرنسا فى نهايات النصف الأول من القرن التاسع عشر .

١٣ - بول كلوديل Claudel (Paul)

شاعر مسرحي فرنسي معاصر (١٨٦٨ - ١٩٥٥) ، تأثر أولا بالاتجاهات العلمية والواقعية التي سادت في نهاية القرن التاسع عشر . لكن قراءته لرامبو الذي كان يطلق عليه : «السحر في حالته المتوحشة» قادت تفكيره إلى الاتجاه إلى عالم ما فوق الواقع ، كان يتردد على صالون «مالارميه» الأدبي وهو في الرابعة عشر وبدأ انتاجه بمسرحيين : رأس من ذهب ١٨٨٩ والمدينة ١٨٩٠ ، ساعده العمل في السلك الدبلوماسي على الانتقال الى أميركا والشرق الأقصى ثم إلى معظم بلاد أوربا وساعد هذا كله على سعة افقه وكتب كتابه «التعرف على الشرق : تقرير شعرى حول الفن : (من ١٨٩٥ - ١٩٠٩) وكتب كذلك فن الشعر سنة ١٩٠٤ وواصل انتاجه الشعرى واختير عضوا بالاكاديمية الفرنسية ١٩٤٦ .

١٤ - رودلف كارناب Carnap (Rudolf)

فيلسوف ألمانى معاصر (١٨٩١ - ١٩٧١) كان واحدا من أبرز ممثلى جماعة فينا وقد هاجر إلى أمريكا حيث عمل فى جامعة شيكاغو سنة ١٩٣٦ وساهم هناك فى التعريف بمبادئ «الوضعية الجديدة» أو «الوضعية المنطقية» وفى ادارة «دائرة المعارف العلمية» ومن مؤلفاته : البناء المنطقى للغة سنة ١٩٣٤ ومن خلاله اقترح امكانية توحيد المعرفة العلمية من خلال بناء لغة شديدة الدقة قائمة على المنطق الشكلى حتى يمكن تصفية المشكلات التى تخلو من معنى حقيقى وقد كتب بعد ذلك عدة مؤلفات فى اللغة ، منها المعنى والضرورة سنة ١٩٤٧ والمدخل إلى دراسة السيمانتيك سنة ١٩٤٨ والمدخل إلى المنطق الرمزى سنة ١٩٥٤ .

١٥ - توماس ستيرن اليوت Eliot (Thomas Stearns)

شاعر وناقد ومؤلف مسرحى انجليزى من أصل أمريكى (١٨٨٨ - ١٩٦٥) بدأ دراسته فى جامعة هارفارد ودرس كذلك في السربون وفي اكسفورد ، وكان ديوانه الأول : «أغنية حب الفريدبرفول» سنة ١٩١٧

خروجا على التقاليد الشعرية التى كانت سائدة فى القرن التاسع عشر . ومن خلال لقائه بأزرا باوند فى هذه الفترة تعرف علي المدرسة الايطالية الجديدة والتقى كذلك بهولم الذى ساعد فى تشكيل شخصيته النقدية ، وكانت قصيدة الأرض الخراب سنة ١٩٢٢ تمثل قمة انتاج الشاعر ، ثم كانت «أربعاء الرماد» سنة ١٩٣٠ تجسيدا لأزمة العلاقة بين الظاهر المادى والحقيقة الروحية ، ثم كتب بعد ذلك : جريمة قتل فى الكاتدرائية سنة ١٩٣٥ وحفل كوكتيل سنة ١٩٥٠ ، وحصل على جائزة نوبل سنة ١٩٤٨ .

١٦ - (اوجين جرندال) الوارد Elauard (Eugén Grindal)

شاعر فرنسي معاصر (١٨٩٥ - ١٩٥٢) عانى من الالام منذ طفولته واضطر إلى أن يقطع دراسته ويقضى فى المصحة عامين وهو فى السابعة عشر وخرج لكى يكون أعلى الأصوات فى محاربة الألم والدعوة إلى السلام ونشر فى سنة ١٩١٨ ديوانه «الواجب والقلق ... قصائد للسلام» لكى يقف فى وجه الحرب العالمية الأولى والتقى بعد الحرب بجماعات السرياليين والداديين (أراجون ، بريتون تزارا) وساهم فى انتاج المدرستين وازداد تعلقه بالسريالية التى ولج فيها إلى عالم اللاوعى وإلى التجديد فى التكنيك اللغوى . وصدر له دواوين : عاصمة الألم سنة ١٩٢٦ ، والشعر والحب سنة ١٩٢٩ والحياة الحالية ١٩٣٢ ، لكن الوارد بدأ يعيد النظر فى التجربة السريالية وكتابة شعر يمكن أن تصل إلى التمتع به كل الطبقات وكان ذلك عن طريق المحافظة على نفاد اللغة وبناء الصور بطريقة واضحة ، وأصدر فى هذا التجاه «العيون الخصبة سنة ١٩٣٦» و«مشوار طبيعى سنة ١٩٣٨» و«أعطنى شيئا أراه سنة ١٩٣٩ وأخرج» «مختارات من الشعر القديم» سنة ١٩٥١ .

١٧ - لافونتين La fontain

شاعر فرنسي من أعلام المدرسة الكلاسيكية (١٦٢١ - ١٦٩٥) كان أبوه مديرا لشئون المياه والغابات فى احدى المقاطعات الفرنسية وقد

أتاح له ذلك فرصة للاقتراب الشديد من الطبيعة والحيوانات ، وأتاحت له معرفته باحدى اميرات مقاطعة أوليون فرصة الحماية والتفرغ والاطلاع فى مكتبات الامارة على كتب التراث اللاتينى والاغريقى وعلى ما ترجم الى الفرنسية من مؤلفات أخرى . وكان من بين ما قرأ احدى ترجمات كتاب كليلة ودمنة إلى الفرنسية وهى الترجمة التى قام بها سيد داود الأصفهانى الفارسى فى حياة لافونتين وكانت ذا أثر واضح على قصصه التى كتبها على لسان الحيوانات وقد اعترف لافونتين نفسه بهذا التأثر فى مقدمة الجزء الثالث (أنظر كتابنا : الأدب المقارن ، النظرية والتطبيق القاهرة ، مكتبة الزهراء ١٩٨٤) .

١٨ - جارسيالو دى لافيرجا Carcialaso de la Verga

شاعر أسبانى من المنطقة الأندلسية (١٥٠٣ - ١٥٣٦) كانت أشعاره تمثل النمط النموذجى الإنسانى فى عصر النهضة ، وكانت روافده الأولى تتمثل فى «الحب» الذى تأثر فى تصويره بمنابع أسطورية وتاريخية كان أهمها أعمال فرجيل وقد ساهم فى تطوير موسيقى الشعر الأسبانى عن طريق ثقافته الايطالية الواسعة .

١٩ - جيرارد هوبكنج Garard Hopking

شاعر انجليزى من القرن التاسع عشر (١٨٤٤ - ١٨٩٩) تلقى تعليماديني فى جامعة أكسفورد ودرس اللغات القديمة ثم حاضر فى جامعة برلين حول اللغة اليونانية ولم تطبع مؤلفاته إلا بعد وفاته سنة ١٩١٨ على يد روبير بردج وكان هوبكنج يرى أن العنصر الأول فى الشعر هو الموسيقى وأن الكلمات والتراكيب تأتى تابعة لهذا العنصر وكان يؤمن بالقصيدة القصيرة ومن خلالها استطاع ربط التقاليد الدينية المسيحية بالأساطير العالمية . وقد أثر كثيرا فى الشعر الانجليزى من بداية الربع الثانى من القرن العشرين .

٢٠ – فيكتور هيجو V. Hugo

أديب فرنسي كبير عاش في القرن التاسع عشر (١٨٠٢ – ١٨٨٥) كان أبوه قائدا في جيش نابليون وقضى جزءا كبيرا من طفولته في ايطاليا وأسبانيا قبل أن يعود إلى فرنسا ، وكان يحلم منذ صباه بأن يكون كاتبا كبيرا ويقول : «أريد أن أكون مثل شاتوبريان أولا أكون شيئا على الاطلاق» كان انتاجه الأول : «الأغاني» سنة ١٨٢٢ ، جسرا بين الكلاسيكية والرومانتيكية ولكنه بدءا من المقدمة التي كتبها لديوان «كرومويل» سنة ١٨٢٧ ظهر على أنه مُنَظِّر وقائد الحركة الرومانتيكية ، وناقش في مقدمة أعماله قضايا رئيسية مثل الحرية في الفن التي كانت قد أثارتها مسرحيته هرناني سنة ١٨٣٠ وتمتد شهرته ليصبح واحدا من أبرز ممثلي عصره سياسيا وفلسفيا وأدبيا وفي سنة ١٨٣١ يصدر روايته الشهيرة «نوتردام دى باريس» وخلال هذا العقد (١٨٣١ – ١٨٤٠) يصدر أربعة دواوين شعرية تمثل قمة الانتاج الرومانسي عنده وتقدم فكرة ما يسمى بالشعر الكلي ، وبدءا من الأربعينات في القرن التاسع عشر يعلو الصوت السياسي لهيجو ويصبح داعية للديمقراطية السياسية الحرة والنزعة الانسانية ويصدر سنة ١٨٥٣ ديوانه «العقاب» موجها ضد نابليون الثالث ، ثم يهتم بقضايا صراع الخير والشر في المجتمع وعن هذا الاهتمام تصدر «أسطورة القرون» و«البؤساء سنة ١٨٦٢ و«عمال البحر» سنة ١٨٦٦ في شكل أعمال روائية ، وكان هيجو يعتقد جيدا أنه صاحب رسالة انسانية كبرى ويرى أن الفن لا ينبغي أن يقف عند البحث عن «الجمال» وإنما يمتد إلى البحث عن «الخير» أيضا .

٢١ – ج . و . هيجل G. W. Hegle

فليسوف ألماني (١٧٧٠ – ١٨٣١) تتلمذ على يد شبلنج وهولديرلن وعنهما تلقى« الاعجاب بالتراث الاغريقي القديم وشاركهما في التحمس

الثورة الفرنسية . كان أستاذا للفلسفة وقد شكل تصوره من خلال احتكاكه بالغليان السياسي في عصره ومن خلال دراسته للتاريخ الديني والروحي للشعوب . وقد عمق ونقد فلسفة كانت وعلى نحو خاص فكرته عن الذاتية ، وكانت فلسفته تستهدف الانسان في كليته ، حريته الحقيقة وسعادته وتستهدف حل التناقض بين الفكر والواقع وقد أصدر «دائرة المعارف الفلسفية» سنة ١٨١٧ وحاضر في جامعة برلين حول فلسفة القانون وفلسفة التاريخ وفلسفة الدين وتاريخ الفلسفة واعتبر في مقدمة فلاسفة عصره .

٢٢ – لويس يلمسليف Louis Hjelmslev

عالم لغة دنمركي (١٨٩٩ – ١٩٦٥) تلقى دراسته في باريس علي يد عالم اللغة الفرنسي «مييه» وكون مع بروندال «الحلقة اللغوية» في كوبنهاجن سنة ١٩٣١ ، ومن خلال هذه الحلقة شكل يلمسليف نظريته العامة والبنائية للغة وقد طور وناقش في مجموعة من المقالات الدقيقة أفكار دى سوسير ، وجمع هذه المقالات في كتاب طبع سنة ١٩٥٩ بعنوان «مقالات لغوية» ويُصَنَّف يلمسليف بين اللغويين باعتباره رائد الاتجاه العلمي في بحوث «السيمانتيك» .

٢٣ – رومان جاكوبسون Jakobson (Ramon)

عالم لغة أميركي من أصل روسي ولد سنة ١٨٩٦ ، تلقى دراسته في موسكو ، وبها أنشأ حلقته اللغوية ، وكان على اتصال بحركة «الشكليين» في الأدب ، وانتقل إلى تشيكوسلوفاكيا حيث عمل أستاذا بجامعاتها ، وهناك أنشأ مع «تروبتسكوى» «حلقة براغ للدراسات اللغوية» وقد هرب من وجه النازى سنة ١٩٣٩ فلجأ الى اسكندنافيا ، ثم إلى أمريكا سنة ١٩٤١ وفى نيويورك التقى بليفى شتراوس وطورا معا دراساتهما اللغوية والأدبية ، وقد غطت دراسات جاكوبسون كثيرا من الميادين فمن علم اللغة العام الى نظرية الأدب إلى دراسات في

الفلكور وفى التحليل النفسى ووسائل التوصيل الاعلامى ، وقد أثرّ فى كثير من أعلام العصر ويذكر من هؤلاء على نحو خاص شومسكى .

٢٤ - لوتريامون Lautreamont

من أدباء فرنسا فى القرن التاسع عشر (١٨٤٦ - ١٨٧٠) عاش حياة خاطفة لم تتجاوز أربعة وعشرين عاما . وأصدر خلالها مجموعة من الدواوين الشعرية لم تلفت النظر كثيرا فى حينها ولكنها حين أعيد طبعها سنة ١٩٢٠ لقيت اهتماماً كبيراً من اندريه بريتون زعيم السرياليين ، وكثرت الاشادة بلغة لوتر يامون باعتبارها لغة طليعية ، تمردت فى وقت مبكر فى القرن التاسع عشر على النزعة العقلانية التى كانت تسود الشعر آنذاك .

٢٥ - جارسيالوركا Garcial Lorca

شاعر ومؤلف مسرحى أسبانى (١٨٩٩ - ١٩٣٦) عاش فى الأندلس وتلقى ثقافة دينية وتأثر كثيرا بالتراث الفلكلورى ، وأنتج أشعارا غنائية تمتد حقولها من موضوعات التراث التقليدية إلى الموضوعات السريالية ، وأعطى جهدا كبيرا للمسرح فى الفترة الأخيرة من حياته . فكتب كثيرا من المسرحيات كان أشهرها ثلاثيته : عرس الدم سنة ١٩٣٣ ، وأيرما سنة ١٩٣٥ ، وبيت بيرناردا سنة ١٩٣٦ ، حيث يمتزج الحب بالموت وموضوعات التراجيديا الاغريقية بالسياسة المعاصرة ، وقد أعدم برصاص حرس فرانكو فى الأيام الأولى للحرب الأهلية الأسبانية .

٢٦ - لامارتين Lamartine

شاعر وكاتب وسياسى فرنسى (١٧٩٠ - ١٨٦٩) اشتهر منذ شبابه المبكر بشاعرية الروح ، وأصدر ديوان «التأملات الشعرية» سنة ١٨٢٠ وهو الذى كان مفعما بغنائية اعتبرها الشباب الرومانتيكيون وحيا كما كان يقول سانت بيف وقد زار الشرق وحج الى «الأماكن المقدسة» ، وعاد

ليواصل اشتغاله بالفن والسياسة معا ، فشرع فى كتابة «ملحمة الروح» وقد ظهر منها جزءان : «جوسلين» سنة ١٨٣٦ «وسقوط أحد الملائكة» سنة ١٨٣٨ ثم اشتغل بالكتابات السياسية الثورية ووصل فى احدى الفترات إلى شغل منصب وزير الخارجية فى حكومة احدى الثورات التى سادت فرنسا فى هذه الفترة سنة ١٨٤٨ ، وحين قضت الامبراطورية الثانية على هذه الحكومة ترك لامارتين السياسية للانتاج الأدبى المكثف فى مجال الشعر والرواية والترجمة الذاتية وهو الانتاج الذى جعله يصنَّف فى كبار شعراء الحركة الرومانتيكية وأدباء القرن التاسع عشر .

٢٧ – مالارميه Mallarmé (stéphane)

من كبار شعراء فرنسا فى القرن التاسع عشر (١٨٤٢ – ١٨٩٨) مر بطفولة حزينة بعد أن فقد أمه فى وقت مبكر وقضى معظم دراسته بعيدا عن أسرته ، درس الانجليزية واشتغل بتدريسها فترة طويلة فى أقاليم فرنسا ، ولم ينتقل إلى باريس إلا بعد الثلاثين من عمره وظل غير معروف بها حتى قارب الخمسين وكان خلال هذه الفترة ذا نزعة دينية انكماشية ، اتجه إلى الشعر منذ فترة مبكرة من خلال تأثره بالبرناسين وبودلير وادجار بو . يتميز شعر مالارميه بصعوبة خاصة ناتجة عن الثراء والتعقد الفلسفى« للمحتوى ودعوته إلى أن تعود الذات إلى توحدها الطفولى وإلى ليلها الداخلى الذى يسمح للروح أن تتوغل بعمق فى النزعة الحسية وكان يرى أن الشاعر لا ينبغى أن يعنى برسم الأشياء بالقدر الذى يعنى فيه برسم تأثيراتها وتفاعلاتها ويتخذ من الكلمات وسيلة للبحث عما أسماه بالعدم الذى هو حقيقة وأصبح مالارميه زعيما لجيل الرمزيين وأصدر مجمل اشعاره فى طبعة كاملة سنة ١٨٨٧ .

٢٨ – مالرب Malherbe

شاعر فرنسى عاش فى القرن السادس عشر والسابع عشر (١٥٥٥ – ١٦٢٨) لعب دورا هاما فى الانتقال بالشعر الفرنسى إلى المرحلة

الغنائية ، وذلك من خلال انتاجه الشعرى وكتاباته النظرية ، وكان يرى أن الشاعر الجيد هو الذى ينجح فى التعبير عن الأفكار الخالدة فى قالب محكم وصاف يسوده الايقاع والقافية المطردان وتساندهما الصور ومن خلال هذه الأفكار أسدل الستار على مبادىء جماعة «الثريا» فى العصور الوسطى ، مهد الجو لظهور الشعر الكلاسيكى .

٢٩ – موليير Molier

مؤلف مسرحى فرنسى (١٦٢٢ – ١٦٧٣) بدأ حياته بدراسة القانون واشتغل فترة بالمحاماة ولكنه ما لبث أن تركها وتفرغ للمسرح ، وبعد عدة محاولات فاشلة لتكوين فرق مسرحية مستقلة بباريس ، قدم موليير أولى مسرحياته فى مدينة ليون سنة ١٦٥٥ ، ثم قدمت فرقته إلى باريس حيث قدمت أعمالا ناجحة ، وكانت مسرحية «المتحذلقات المضحكات» سنة ١٦٥٩ هى بداية الشهرة الواسعة لموليير ، وتتابعت أعماله وشهرته تحت رعاية ملك فرنسا : مدرسة الزوجات وزواج بالاكراه وتارتوف ، وطبيب رغم أنفه . وقد تعدى تأثير موليير الأدب الفرنسى إلى حركة المسرح العلمى ، وكانت مسرحياته المترجمة إلى العربية من أكثر المسرحيات رواجا فى بداية حركة المسرح العربى مصر .

٣٠ – موسيه Musset (Alfred de)

كاتب وشاعر فرنسى فى القرن التاسع عشر (١٨١٠ – ١٨٥٧) ، كان ذا موهبة قوية منذ صباه وقد التحق بجماعة الرومانتيكين منذ سن الثامنة عشرة وكان صديقا لالفريد دى فينى ، وسانت بيف ، وفى سن العشرين كتب : «قصص من اسبانيا وايطاليا» وهى مجموعة جسدت كثيرا من ملامح الأدب الرومانتيكى فى هذه الفرة ، ثم قدم للمسرح الفرنسى مجموعة من المسرحيات ، تعد لدى النقاد أعمق ما قدمه المسرح الرومانتيكى لتاريخ الدراما ، وقد عاش تجربة حب مريرة مع الكاتبة

الرومانتيكية جورج صاند وعبر عنها فى قصته الشهيرة : «اعترافات فتى العصر» وتركت ظلها كذلك على تأملاته : «الليالى» وقد جمعت أشعاره كاملة فى طبعات وشروح كثيرة باللغة الفرنسية ، وترجم بعض منها إلى العربية .

٣١ - باستير Paseur (Louis)

كيمائى وعالم حيوان فرنسى عاش فى القرن التاسع عشر (١٨٢٢ - ١٨٩٥) وهو مؤسس علم الجراثيم ورائد فكرة التعقيم ، وقد أثرت نظرياته فى الميكروب ، تأثيرا جذريا على مسار علمى الطب والجراحة ، وعلى الأفكار العلمية عامة فى القرن التاسع عشر .

٣٢ - ادجار الن بو Poe (Edgar Allan)

شاعر وروائى ناقد أمريكى عاش فى القرن التاسع عشر (١٨٠٩ - ١٨٤٩) فقد فى سن مبكرة أبويه اللذين كان يعملان بالتمثيل ، فظل الحزن وفكرة الموت يسيطران على حياته القصيرة وإنتاجه الكثير ، كتب أولى قصائده المشهورة «إلى هيلينى» فى سن الرابعة عشرة ، وأصدر ديوانه الأول فى الثامنة عشرة وقد قام الن بو برحلة الى الشرق العربى واطلع على جانب من الفكر الروحى فيه وترك ذلك آثارا عليه ، ويرى النقاد الفرنسيون أن عبارة بو الشهيرة : «كل ما نراه أو يتراءى لنا ليس الا حلما فى حلم» متأثرة بروح القرآن ، وقد تتابع انتاج بو فى مجالات كثيرة فى القصة والرواية والصحافة الأدبية والشعر ، وتأثر أدباء القرن التاسع عشر فى فرنسا كثيرا به وعلى نحو خاص مالارميه وبودلير الذى أعجب به وترجم بعض انتاجه القصصى والشعرى إلى الفرنسية ، وكان لتقديم بودلير لآلن بو أثر كبير جدا فى شهرة بو العالمية .

٣٣ - بوب Pope (Alexander)

الكسندر بوب من شعراء القرن الثامن عشر انجلترا (١٦٨٨ - ١٧٤٤) عرف طريقه إلي الشعر مبكرة فكتب فى سن الثانية عشرة :

«انشودة الوحدة» وكان بوب قصير القامة محروما من الوسامة وأثر ذلك على نغمة أشعاره العاطفية فكتب قصيدته : «ذكريات امرأة تعيسة» وقصيدة : «الى هلويز الراهبة العاشقة» وقد ثقف بوب نفسه ، فتعلم وحده ، الفرنسية والايطالية واليونانية والاتينية وقد ترجم الالياذة شعرا سنة ١٧٢٠ واعتبرت ترجمته من روائع القرن الثامن عشر ، وقاد حملة الصراع بين «القدماء والمحدثين» وقد كان كتابه «مقال فى النقد» والذى كتبه سنة ١٧١١ يمثل نقطة تحول فى النقد الانجليزى يقابل ما فعله «بوالو» فى الفرنسية عندما كتب «فن الشعر» حيث وضع القواعد المحددة التى ينبغى على الناقد اتباعها .

٣٤ - بريفير Prevert (Jaques)

جان بريفير واحد من أشهر شعراء فرنسا فى القرن العشرين (١٩٠٠ - ١٩٧٧) بدأت حياته بالاتصال بالسرياليين وانهاها بشيوع أشعاره لدى كل طبقات الأمة ولدى الأطفال على نحو خاص ، وقد عمل بالاضافة إلى ذلك فى حقل السينما . فكتب السيناريو لمجموعة من الأفلام الشهيرة منذ سنة ١٩٣٧ ، وتتابعت دواوينه فأصدر «الكلمات» سنة ١٩٤٦ و «حكايات» سنة ١٩٤٦ و «مشاهد» ١٩٥١ و «الأمطار والزمن الجميل» ١٩٥٥ واشتهرت مجموعة من أغنياته على نحو خاص فى أوربا وأمريكا مثل أغنية «باربارا» ومثل قصيدة «لكى ترسم لوحة لعصفور» .

٣٥ - كينو Queneau (Reymond)

ريمون كينو ، أديب فرنسى معاصر (١٩٠٣ - ١٩٧٦) ، ساهم فى الحركة السريالية بين عامى سنة ٢٤ و ٢٩ ، ثم اهتم بفروع التحليل النفسى وعلاقاتها بالأدب ، واتسم انتاجه بالمزج بين الشاعرية والتهكم وقد جعله ذلك يقف من نظم العالم المعاصر والظروف التى يوضع فيها الإنسان موقفا نقديا وقد مارس تصوره النقدى هذا من خلال تصوره لبناء جديد للغة الحرة استفاد فيه من تجربته السريالية ومن اهتماماته بالتحليل النفسى ، ودعوته إلى ادخال عناصر من اللغة المتكلمة

فى بناء اللغة الأدبية وقد كتب فى هذا الصدد «تدريبات على الأسلوب» سنة ١٩٦٣ ، وكتب كذلك تحليلا للوسائل الفنية فى شعره سنة ١٩٦٢ ورواية ترجمة ذاتية شعرية بعنوان «السنديان والكلب» .

٣٦ – ريفردى Reverdy (Pierre)

بيير ريفردى ، شاعر فرنسى معاصر (١٨٨٩ – ١٩٦٠) ، كان من رواد الحركة السريالية بمقالاته التى نشرها بمجلة الشمال والجنوب سنة ١٩١٧ ، لكنه سرعان ما آثر الوحدة والتفكير المستقل والتأمل الميتافزيقى ، وصدرت دواوينه من خلال عزلته تنم عن العطش للصفاء والرغبة فى الانفلات ، وقد صدرت له دواوين ، «الجيتار النائم» سنة ١٩١٩ ، و«رسم النجوم» سنة ١٩٢١ و«منابع الريح» سنة ١٩٤٥ و«أغنية للموتى» سنة ١٩٤٨ .

٣٧ – راسين Racine (Jean)

شاعر مسرحى عاش فى القرن السابع عشر «١٦٣٩ – ١٦٩٩» تلقى تعليمه الأول فى مدارس دينية ثم عكف على دراسة عميقة للغة اليونانية وللفلسفة ، وقد قدم بداية انتاجه المسرحى سنة ١٦٦٣ ، وقدم رائعته أندروماك سنة ١٦٦٧ وفيدرا سنة ١٦٧٧ ولكنها أخفقت بطريقة جعلت الشاعر يترك الكاتبة المسرحية فترة طويلة ، وكان معاصرا ومنافسا للشاعر المسرحى كورنى ولقد تمكن راسين من أن يعيد للمسرح أبعاده القديمة التى تصورها له التراث الكلاسيكى اليونانى وأن يعطيها دفعة ايحائية جديدة ربطت اسم راسين بمولد التراجيديا الكلاسيكية فى فرنسا .

٣٨ – رامبو Rambaud (Arthur)

ارتير رامبو من كبار شعراء فرنسا فى القرن التاسع عشر (١٨٥٤ – ١٨٩١) بدأ انتاجه الشعرى متأثرا بفكتور هيجو وبالبرناسيين ، ولكن سرعان ما تميز صوته فى قصيدته «الموسيقى أولا» سنة ١٨٧٠ أى شى

سن السادسة عشرة وقصيدة «الرواسخ» بعدها بعام واحد وبدأت ثائرا في اتجاهات كثيرة ضد القواعد التقليدية من خلال شكل انتاجه ، وضد النظم السياسية من خلال الاحتجاج على حرب السبعين التى أندلعت فى شبابه وضد العقيدة المسيحية من خلال قصيدته «القرابين الأولى» سنة ١٨٧١ من خلال تأمل داخلى عميق وكتب بعدها «الشرط الأول لمن يريد أن يكون شاعرا أن يكون شديد المعرفة الداخلية ثم أن ينجح فى وصل الذات الداخلية بأسرار النظام العليا للكون» ، وتتابع انتاجه الشعرى ومحاولاته لبناء عالم سحرى تستطيع فيه أن تتجسد المشاعر والأفكار فى صور لونية ، وتتابعت دواوينه وقصائده : «الدموع» و«البحار» و«الأزهار» و «العبارات» و«فصل فى الجحيم» (وهى مقالات فى الترجمة الذاتية صاغها فى نثر شعرى ، وكان من دوافع كتابتها الخلاف الحاد الذى وقع بينه وبين صديقه الشاعر فيرلين وأدى إلى القطيعة بينهما وفيها حلل تجربته الثورية فى الأدب) ، وقد كان انتاجه مقوما هاما من مقومات المذهب الرمزى ، ومقدمة من مقدمات السرياليين الذين وجدوا فى أفكاره بذرة «الثورة الدائمة للروح الإنسانية» .

٣٩ - رونسار Ronsard (Pierre de)

بيير دى رونسار شاعر فرنسى عاش فى القرن السادس عشر (١٥٢٤ - ١٥٨٥) وكان زعيما لجماعة «الثريا» ومتحمسا للدفاع عن صفاء اللغة ، وقد حاكى فى أناشيده الشعرية «هوارس» و«بندار» ثم أصدر مجموعة شعرية ذات استلهام داخلى وحاول كتابة الملحمة الشعرية فى أخريات حياته ، وترك ملحمة ناقصة ، وقد اختير فى حياته «أميرا للشعراء» ، ومن خلال تعرض انتاجه لنقد «مالرب» خفت اسمه لمدة قرنين ولكنه عاد للظهور مرة أخرى على يد الناقد الرومانتيكى «سانت بيف» الذى أعاد إليه مكانته كزعيم لمدرسة وكشاعر غنائى كبير .

٤٠ - سان جون برس Salint - John Perse

شاعر فرنسي معاصر (١٨٨٧ - ١٩٧٥) ينحدر من أسرة فرنسية تقيم فى جزر الأنتى فى المحيط الهادى منذ نهاية القرن السابع عشر ، اتجه منذ شبابه إلى العمل فى الحقل الدبلوماسى ولكنه كان على صلة وثيقة بأندريه جيد وبول فاليرى ، وأصدر ديوانه الأول سنة ١٩١١ وقد صعد فى السلك الدبلوماسى حتى كان سكرتيرا عاما لوزارة الخارجية فى بداية الحرب العالمية الثانية ، وعند دخول النازى إلى فرنسا ، هاجر إلى أمريكا سنة ١٩٤٠ وهناك عمل مستشارا لمكتبة الكونجرس ، وتولى من موقعه الدعم الأدبى والدعوة لمساندة المقاومة الفرنسية ضد الألمان ، وقد تميز الانتاج الشعرى لبرس بالغنى الشديد سواء فى مصادر الصور والأخيلة أ فى مفردات اللغة أو فى القدرة على استخدام الأسطورة مما عد معه «خالقا حقيقيا» لعوالم شعرية جديدة ومن دواوينه : «المنفى» سنة ١٩٤٢ ، و«الأمطار» سنة ١٩٤٤ و «الرياح» سنة ١٩٤٦ و «حوليات» سنة ١٩٦٠ ، وقد حصل على جائزة نوبل فى الأدب سنة ١٩٦٠ .

٤١ - سبيتزر Spitzer (Leô)

ليو سبيزر عالم نمساوى معاصر (١٨٨٧ - ١٩٦٠) تلقى ثقافة ألمانية وتخصص فى اللغة الفرنسية وكتب بعض دراساته بالانجليزية ، يعد رائدا للاتجاه المسمى «بالأسلوبية الأدبية» من خلال كتاباته التى أرسى فيها منهجا لقيام الدراسات النقدية على أساس من مبادئ علم الأسلوب ، وطبق هذا المنهج فى دراسات أعدها حول سرفانتس وديدرو وكلوديل .

٤٢ – فينى Vigny (Alfred)

الفريد دى فينى من شعراء القرن التاسع عشر بفرنسا (١٧٩٧ – ١٨٦٣) ، ينحدر من أسرة عريقة وقد تلقى تربيته الأولى حسب تقاليد النبلاء والفرسان ، وكان يحلم بتحقيق أمجاد عسكرية ولكنه اتجه إلى الشعر فنظم قصيدته الشهيرة «موسى» سنة ١٨٢٢ ، ثم كتب ملحمة «أخت الملائكة» التى لقيت نجاحا كبيرا وأنضم إلى «نادى» الرومانتيكيين وانعقدت أواصر صلته بفكتور هيجو . وبالاضافة إلى الشعر الذى جمع فى طبعات كاملة وإلى الملحمة كتب فينى الراية ، فأصدر رواية «الخامس من مارس» سنة ١٨٢٦ ، وتتابع بعد ذلك ازدواج الانتاج الروائى والشعرى عنده ، وكتب سيرته الذاتية بعنوان «مذكرات الشاعر» وقد تميزت أشعاره باحياء كثير من قصص الكتاب المقدس .

٤٣ – فيرلين Verlaine (Paul)

بول فيرلين من شعراء القرن التاسع عشر بفرنسا (١٨٤٤ – ١٨٩٦) ساهم فى الحركات الشعرية الشهيرة فى عصره ، فكان ديوانه الأول الذى صدر سنة ١٨٦٦ يحمل ملامح الاتجاه البرناسى . وصدر له ديوان «الأغنية الجميلة» سنة ١٨٧٠ يحمل طابعا غنائيا متفائلا ثم كان لقاؤه مع رامبو سنة ١٨٧١ الذى أثر كثيرا فى حياته من خلال اقترانهما معا فى باريس وبروكسل ولندن ، وقد عرف فيرلين حياة السجن حيث قضى به عامين كتب خلالهما ديوانه «حكايات دون كلمات» واتجهت أشعاره بعد ذلك إلى خليط من الغموض والتصوف واستخدام الرمز على نحو مكثف جعله واحدا من أعلام المدرسة الرمزية ، فى اطار هذا

الاتجاه أصدر «فن الشعر» سنة ١٨٧٤ وفيه يعلن أن الفن هو «أن يكون الإنسان هو ذاته كينونة مطلقة» وكان يعرف شعره بأنه «شىء يذوب فى الهواء» وأنه لا يبحث مطلقا عن «اللون» الخالص ، ولكن عن الفروق الطفيفة بين الألان ويعتمد اعتمادا كبيرا على موسيقى الكلمات لدرجة جعلت بعض قصائده يستلهمها الملحنون ليصنعوا منها قطعا موسيقية خالصة .

فهرست الأعلام

عمدنا إلى ترتيب الأعلام هنا وفقا للنطق العربى لها ، وبالنسبة للأعلام التى قدمنا تعريفا لها فى الملحق السابق ، أثبتنا هنا رقمها الذى وردت تحته هناك (بين قسين مصحوبا بعلامة النجمة *) .

(أ)

(ب)

(ت)

(ج)

(ح)

(د)

(ر)

(ف)

(ك)

(ل)

(م)

(ن)

(هـ)

(و)

(ى)

فهرست تفصيلى بمواد الكتاب

الباب الثانى : المستوى الصوتى : نظم الشعر (٦٥ – ١٢٦)

كتب أخرى للمترجم

١ – الأدب المقارن : النظرية والتطبيق : مكتبة الزهراء .

٢ – دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث : مكتبة الزهراء .

٣ – نافذة في جدار الصمت (ديوان شعر بالاشتراك) : مكتبة الشباب .

٤ – ثلاثة ألحان مصرية (ديوان شعر بالاشتراك) : الهيئة المصرية العامةللتأليف

٥ – الصورة الشعرية فى البلاغة والنقد العربى (رسالة ماجستير لم تطبع) .

٦ – فى النقد التحليلى للقصيدة المعاصرة ، دار النهضة المصرية .

٧ – مدخل لدراسة الأدب في عمان . دار الأسرة – مسقط .

٨ – جابر بن زيد سلسلة أعلام العرب . الهيئة المصرية للكتاب .

٩ – ابن دريد وتأثيره فى الدرس والنص الأدبى – مسقط .

١١ – النص البلاغى فى التراث العربى والأوربى – دار الثقافة .

رقم الإيداع	٩٣ / ٢٤٣٦
الترقيم الدولى	I.S.B.N 977 - 02 - 4029 - X

٣/٩٢/٢٤

جولدن ستار للطباعة